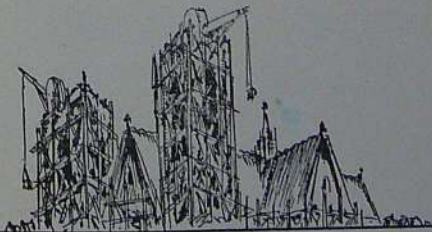
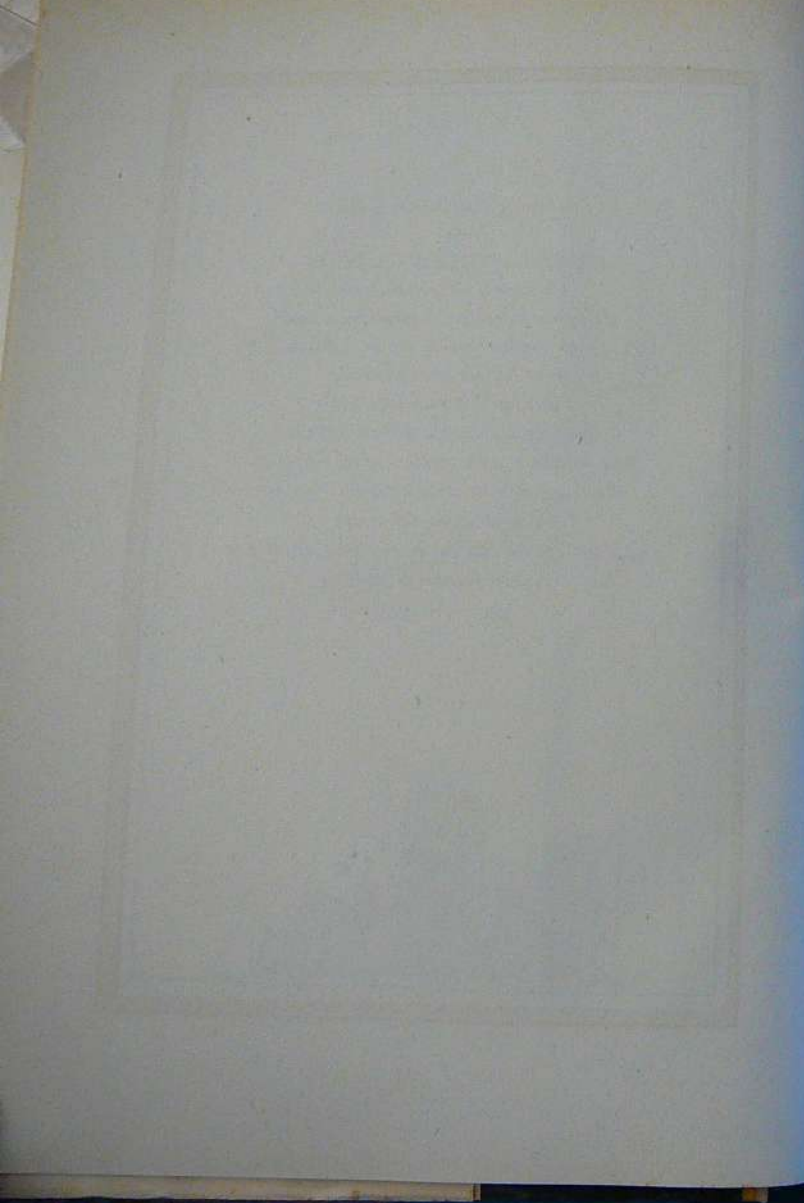
LE ARTI
DI VAN LOON

Questo libro è stato scritto e illustrato
da
HENDRIK WILLEM VAN LOON
per dare al lettore ordinario
(che forse ha sempre considerato la cosa
come materia lontana dal suo spirito)
una miglior comprensione
di quanto è stato fatto nel
regno della pittura e dell'architettura
della musica e della scultura come nel teatro
e nella maggior parte delle cosiddette arti minori
dal principio dei tempi
fino a quei giorni che per esser troppo vicini a noi
ci impediscono di avere la
giusta prospettiva.

LE ARTI

Scritto ed illustrato

da

HENDRIK WILLEM VAN LOON

IX EDIZIONE

VALENTINO BOMPIANI

MILANO - 1949

INDICE GENERALE

INDICE DEI CAPITOLI

INDICE DEI CAPITOLI

INDICE DEI CAPITOLI

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

LE ARTI

L'arte misteriosa di una razza sconosciuta.

CAPITOLO PRIMO

ARTE E ARTISTI

Della natura dell'artista in generale, delle difficoltà che incontriamo nel decidere che cosa sia o non sia Arte, con l'A maiuscola, e di vari altri problemi che probabilmente non saranno mai risolti.

« L'Arte è universale ».

Su quest'affermazione siamo probabilmente tutti d'accordo senza che occorra delucidarla. Ma quando dico che l'arte è universale, si può dare il caso che chi mi sente pensi all'arte, musica o danza, pittura o scultura, come a una specie di lingua universale, che chiunque è in grado di capire in qualsiasi parte del mondo.

Il che naturalmente non è vero affatto. Quella che per me, seduto quassù all'ultimo piano davanti al mio scrittoio, è la più sublime delle musiche — la fuga di Bach in *do* minore, — per la mia cara moglie, che al piano nobile attende queste cartelle per batterle a macchina, è un semplice rumore, che per giunta le rende poco gradito sia il grammofono sia il violino.

Un ritratto di Franz Hals o di Rembrandt, che mi faccia trattenere il fiato, — perchè è incredibile che un semplice mortale abbia potuto esprimere tante cose con solo qualche tubetto di colore, un po' d'olio, un pezzo di tela e un vecchio pennello, — può parere ad un'altra persona un'incongrua miscela di tinte piuttosto insipide.

Quando ero giovanotto, un mio zio scandalizzò i molto rispettabili suoi vicini di casa acquistando uno schizzo di quel deprecabile rifiuto della società che fu Vincenzo van Gogh. Lo scorso inverno a Nuova York la Polizia dovette intervenire per regolare l'affluenza della folla che invadeva il museo dov'erano esposte alcune opere di quel medesimo Vincenzo.

Ci occorsero dei secoli per imparare che la pittura cinese è altrettanto sana e interessante quanto la nostra, se non di più.

La musica di Giovanni Sebastiano Bach era argomento di continui fastidi ai suoi patroni di Lipsia. L'imperatore Giuseppe II d'Austria se ne lagnava parlando con Mozart: diceva che « c'erano troppe note ». Delle prime composizioni di Riccardo Wagner il pubblico non voleva saperne. La musica araba o cinese, che manda arabi e cinesi in visibilio, sui miei nervi produce lo stesso effetto d'una battaglia di gatti in una notte di primavera.

Per conseguenza, quando dico che l'arte è universale, voglio soltanto dire che essa non è vincolata ad alcun paese particolare o ad alcun determinato periodo di tempo. Perchè è vecchia quanto la razza umana, ed è parte dell'essere umano esattamente come i suoi occhi o le sue orecchie, come la sua fame o la sua sete. L'infimo selvaggio del più desolato settore dell'Australia, che per molti versi è inferiore agli animali che condividono la sua solitudine, e che non ha mai imparato a costruirsi una casa o a confezionarsi un abito, ha invece sviluppato un'interessantissima sua arte particolare. E tra i vari gruppi d'indigeni che abbiamo periodicamente scoperto sulla superficie della terra, e che non hanno il minimo concetto d'una religione qualsiasi, non ci siam mai imbattuti, ch'io sappia, in una razza, per quanto remota fosse dal più vicino centro di civiltà, che fosse completamente priva di qualche forma di espressione artistica.

Questo intendevo, poco fa, dicendo che l'arte è universale. E se questo è vero, non ha grande importanza che il mio primo capitolo cominci in Europa piuttosto che in Cina, tra i Maori o tra gli Eschimesi. Ma a questo riguardo, voglio raccontarvi una storiella preliminare, che ho trovata in un antico manoscritto cinese, o piuttosto nella traduzione di esso, perchè ahimè quella lingua, che è parlata da centinaia di milioni di individui, è per me un libro chiuso, e sono ormai troppo vecchio per mettermi a impararla. State a sentire:

« Quando Lao-Kung sentì che la sua fine s'approssimava, convocò attorno a sè i suoi discepoli, per vederli ancora una volta e benedirli prima di partire per quel viaggio dal quale nessuno finora ha mai fatto ritorno.

« E i discepoli vennero e trovarono il venerando pittore nel suo studio. Era seduto come al solito davanti al cavalletto, sebbene fosse molto, troppo debole per tenere il pennello in mano. Così lo pregarono di sdraiarsi sul suo giaciglio, ma egli scosse la testa e rispose: — I pennelli e i colori sono stati i fedeli compagni di tutta la mia vita, e voglio restare fra di essi fino al minuto della mia partenza.

« E i discepoli s'inginocchiarono attorno a lui in attesa che parlasse, e molti non potevano trattenere le lagrime. E Lao-Kung li guatò meravigliato e disse: — Perchè così mesti, figlioli ? Vi ho invitati ad una festa, a condividere con me l'unica esperienza veramente sublime che sia consentito all'individuo di godersi da solo. Invece di versar lagrime, dovreste per vero rallegrarvi.

« Poi sorrise, e i discepoli s'asciugarono gli occhi sui risvolti delle lunghe maniche di seta, ed uno di essi parlò, e le sue parole furono le seguenti: — O diletto Maestro, perdona la nostra debolezza, e la nostra mestizia che è causata dal destino che ti aspetta. Perchè tu non hai donna che ti pianga, nè figli che ti accompagnino al cimitero ed offrano doni agli dei. Hai lavorato tutta la vita come uno schiavo, dall'alba al tramonto, e il più spilorcio tra gli usurai del più meschino fra i nostri mercanti ha con le sue male pratiche accumulato maggiori sostanze di te. Con le tue mani hai gettato i tuoi doni all'umanità, e l'umanità senza parlare ha messo in serbo tutto quanto le hai offerto, e non si cura affatto del tuo destino. Gli dei ti hanno mai usata misericordia ? E noi, che continueremo a vivere dopo che tu ci avrai lasciati, vorremmo porti una domanda. Ritieni tu che il nobile sacrifizio che hai fatto meritasse di esser fatto ?

« Allora il vecchio alzò il capo e il suo viso apparve come quello di un potente conquistatore nel momento del suo più luminoso trionfo, e rispose: — Sì; e la mia ricompensa ha superato le mie più alte speranze. È vero che non ho famiglia nè parenti. Ho vissuto quasi cento anni su questa terra. Ho sperimentata la fame, e più d'una volta, se mi fosse mancata l'assistenza di nobili amici, sarei rimasto senza tetto e senza vestiti. Ma avevo rinunciato ad ogni ambizione di beni materiali per potermi interamente dedicare alla mia arte. Voltai deliberatamente la schiena a quello che avrei potuto acquistare se mi fossi lasciato tentare a combattere l'astuzia con l'astuzia e l'avidità con l'avidità. Ma seguendo la voce interiore che mi suggeriva di procedere sul mio sentiero solitario, ho raggiunto il più alto obbiettivo cui ognuno di noi può aspirare.

« Allora il più anziano dei discepoli, quello che aveva parlato pel primo, riprese, ma questa volta con esitazione: — O diletto Maestro, ti preghiamo di dirci, prima di lasciarci, quale è il più alto obbiettivo cui ognuno può aspirare.

« Una luce misteriosa accese gli occhi di Lao-Kung mentre fece per alzarsi. A passi lenti ed incerti si trasferì dove stava il quadro che egli prediligeva. Rappresentava un semplice filo d'erba, buttato giù con poche pennellate. Ma quel filo d'erba viveva, respirava. Non

era solo un filo d'erba, perchè conteneva in sè tutto lo spirito di ogni singolo filo d'erba spuntato nel mondo fin dal principio dei tempi. E Lao-Kung disse: — La mia risposta è in questo filo d'erba. Mi sono reso uguale agli dei, perchè ho toccato l'orlo dell'eternità.

« Poi benedì i discepoli, che lo sdraiarono sul giaciglio, ed egli morì ».

La storiella è così carina, e così assolutamente vera, che dovrei senz'altro chiudere qui il mio capitolo, e lasciare all'immaginazione del lettore il resto di quello che ho da dire. Ma l'osservazione finale del vecchio pittore cinese evoca un così gran numero di altre idee, che sento il bisogno di soffermarmi un altro po' sull'argomento. Non per troppe pagine, tuttavia, perchè questo genere di discussione è suscettibile di riportarci ai bei tempi del medio evo, quando sarebbe parsa una cosa naturalissima che due eruditi discutessero per un decennio allo scopo di determinare quanti angeli potessero rimanere in equilibrio sulla punta d'uno spillo.

Secondo Lao - Kung, è vero artista colui al quale è consentito di toccare l'orlo dell'eternità. Ma c'è un'altra via d'approccio allo stesso argomento, ed è la mia; il lettore potrà concordare con la mia veduta, o al contrario discordarne nettamente, io non lo so; ma a me sembra una nozione che deve aver albergato nella mente di moltissimi individui fin dal tempo degli Elleni.

La risposta che avrei data io, al posto di Lao - Kung, è la seguente.

L'uomo, anche nei suoi momenti di più fervida esaltazione, è una insignificante ed impotente creatura al confronto degli dei. Perchè gli dei parlano con lui attraverso il creato. L'uomo prova a rispondere; prova ad affermarsi. E questa risposta, questa affermazione, è in realtà quello che noi chiamiamo arte.

In altre parole, per chiarire il mio pensiero: tu te ne vai su per la collina mentre il sole splende e il cielo è d'azzurro profondo e le poche nuvole son candidi batuffoli di bambagia e il vento canta una sua strana melodia tra il fogliame della pineta e tutto il mondo vibra di vita, e tu ti senti come sopraffatto, completamente sperduto, davanti a questo indescrivibile splendore del mondo creato dagli dei.

Ma se per caso ti chiami Giuseppe Haydn, ed hai imparato ad esprimere mediante i suoni i tuoi sentimenti più intimi, allora te ne torni a casa, e componi quella parte dell'oratorio che comincia con le parole: « *I cieli narrano...* », e dopo averlo finito, se la tua anima è umile com'era quella di quel grande Austriaco, ti butti in ginocchio

e rendi grazie al tuo Fattore di averti concesso di provare l'emozione che hai sperimentata.

E dopo aver cantato il tuo inno di lode dinanzi a tutto il mondo, e dopo che il mondo t'abbia proclamato un grande artista, forse ti ritireresti in un cantuccio della tua stanza e diresti: « Vedi, o Signore, non sarà stato precisamente quello che ho sentito durante quell'escursione in collina, ma è la risposta che sono stato capace di dare al Tuo invito: dimodochè vedi, o Signore, che non sono totalmente un incapace. Naturalmente non posso fare tutto quello che sai fare Tu, perchè Tu puoi fare tutto quello che vuoi. Ma, entro i limiti delle mie deboli capacità, be', mi pare, o Signore, che dopo tutto non c'è male... ! »

Io non sono così ciecamente innamorato della mia professione da non vedere che quanto ho detto è applicabile a tutti quanti gli uomini: persino a quelli che sono totalmente incapaci di esprimere le loro emozioni per mezzo di un'arte, qualunque sia. I popoli del medio evo, che non sapevano tante cose come noi ma che ne interpretavano talune in un senso che noi non saremo mai capaci di nemmeno intravedere, erano persuasi di quella verità, e lo dimostrarono in una delle loro favole. È un racconto che tratta di due peccatori contriti, i quali si rivolsero alla Madonna per chiederle una grazia, ma erano consapevoli del fatto che non avevano nulla da offrirle in cambio.

Quindi uno dei due, che era un povero musicante, e il cui unico possesso al mondo era costituito dal suo vecchio violino, suonò la sua arietta più commovente, ed ecco, la sua preghiera fu esaudita. L'altro, che era calzolaio, temette d'aver fatto il pellegrinaggio invano, perchè l'unica cosa che poteva offrire era un paio di scarpette, che la Madonna avrebbe potuto calzare alla festa d' Ognissanti; ma cos'era un paio di scarpette, al confronto di quella dolce musica eseguita dal suo concorrente il violinista ? Nondimeno le offrì il più bel paio di scarpette che avesse mai confezionato, ed ecco che la sua preghiera fu esaudita, perchè agli occhi della Madonna le scarpette d'oro rappresentavano lo sforzo con cui il calzolaio aveva voluto esprimere i suoi sentimenti; e l'intenzione, com'è noto, conta più dei resultati.

Questo raccontino medievale mi fa venire in mente un fatto che mi risulta sempre piuttosto curioso quando ci penso: uno di quelli che non riesco a capire appieno. Com'è che il nostro mondo moderno tira una così netta linea di demarcazione tra le arti e i mestieri ? Ai tempi in cui le arti erano davvero parte integrante della vita quotidiana, quella linea di demarcazione non esisteva. Nessuno era consa-

pevole di una differenza tra l'artista e l'artigiano. In realtà l'artista, quando era riconosciuto per tale, passava semplicemente per un artigiano di abilità eccezionale: uno spaccapietre che sapesse intagliar figure nel marmo non era che un tantino più bravo degli altri membri della corporazione. Ma oggi l'artista sta da una parte della barricata, e l'artigiano dall'altra, e non si parlano nemmeno.

Io personalmente ho percorso questi stadi di sviluppo, perchè quando ero giovine il ritornello dell' « arte per l'arte » era ancora molto popolare fra coloro che erano reputati dotti in materia. Ma parlo di una trentina d'anni fa, e son lieto di riconoscere che da allora in poi abbiamo imparato tante cose. Oggi sappiamo che l'uomo che concepì il vecchio ponte di Brooklyn era non meno artista a suo modo dell'ignoto muratore che disegnò il piano della cattedrale di Chartres, e molti di noi sanno trarre dalla perfezione con cui Fred Astaire eseguisce le sue danze lo stesso godimento che possiamo provare assistendo all'ultimo atto dei *Maestri Cantori*.

Desidero chiarire questo punto, perchè rappresenta quel tipo di dichiarazione che può sollevare ogni sorta di futili discussioni. Non intendo insinuare che, ora che Fred Astaire balla per noi, possiamo benissimo fare a meno del quintetto dei *Maestri Cantori*. Mi rendo perfettamente conto che c'è una profonda differenza tra il ballonzolare e il cantare e il dipingere. Ma ho scoperto un modo semplicissimo per decidere se una cosa sia buona o cattiva. Mi pongo il quesito: « Che cos'è che questo signore tenta di farmi sapere sul conto delle sue intime emozioni ? ». E quest'altro, per giunta: « Riesce questo signore a raccontarmi la sua storia in un modo abbastanza convincente da farmi capire quello che ha da dire ? ». Essendomi allenato ad applicare questo regolo di misura a tutto ciò che entra nell'ambito della mia osservazione personale, trovo che ho dato un incremento notevole alle mie capacità di comprensione, e perciò di godimento.

Molti anni fa, quando cominciai a subodorare la vastità del nostro universo, mi rincresceva sempre di non potermi concedere il lusso di un telescopio. Un buon telescopio costava circa cinquecento dollari, e non potevo spendere tanto per un semplice capriccio. Per conseguenza non ho mai potuto dare una buona occhiata a quella porzione dell'universo che giace al di là dell'orizzonte dei miei occhi imperfetti. Ma un giorno capitai su un microscopietto tascabile, e presi l'abitudine di portarlo sempre con me, e mi fece far conoscenza con una quantità di quegli esserini animali o vegetali che esistono d'intorno a noi, e ai quali non badiamo mai perchè sono quasi invisibili a occhio nudo.

Non mi passa nemmeno per la testa di sostenere che Alfa Boote o la Via Lattea non hanno un'importanza maggiore del ragnetto che poco fa attraversò questo foglio di carta, o della muffa che cresce fra le pietre del muro in faccia a casa mia. Ma la differenza di importanza è una differenza di dimensione più che di grado. Un vecchio Maître Fabre tra i suoi insetti è un artista non meno eminente (e i suoi libri non sono meno dilettevoli delle opere) di Jeans, che giocola con pianeti e anni - luce.

Ancora un esempio voglio citare, per chiarire meglio il mio pensiero. Mi è accaduto di visitare qualche cittadina i cui abitanti non smettevano di vantarsi del loro museo, che conteneva una ricca raccolta di antichi quadri italiani o del Settecento inglese, oppure della loro società sinfonica municipale, di cui nominavano orgogliosamente le celebrità. Ma in molti casi trovai che i più eminenti tra cotesti cittadini vivevano in case men che mediocri, e si recavano all'ufficio percorrendo strade brutte e meschine, e non avevano nulla nella loro esistenza quotidiana che appagasse la vista o l'udito: nulla in tutta la città, salvo il famoso museo, che stava aperto solo poche ore al giorno, e la celebre società sinfonica, che dava sì e no un concerto alla settimana.

Mi sono bensì provato a convincere quei buoni borghigiani che, per la salute eterna della loro anima artistica, sarebbe stato meglio che ognuno si tenesse in casa qualche buona riproduzione di quei Correggio o di quei Reynolds originali che nessuno si dava mai la briga d'andare a vedere nel museo; e di assicurarli che all'educazione musicale della loro prole contribuiva assai meglio un buon grammofono in casa, o magari le plebee sentimentalità della radio, che non la scocciatura ufficiale del concerto ebdomadario.

Ma nessuno mi dava retta. I pochi che concordavano col mio punto di vista, non avevan bisogno delle mie esortazioni; ma gli altri mi facevano chiaramente sentire che mi consideravano un indelicato forestiero che per rendersi interessante mirava ad imporre loro qualche nuovo sistema di educazione probabilmente importato da Mosca.

Dopo alcune esperienze di questo genere, imparai a tacere. Però sono convinto che avevo perfettamente ragione. Se sei invitato a pranzo da uno che ti mostra pomposamente i suoi tre Raffaello, due Del Sarto, una mezza dozzina di Murillo, e magari un Rembrandt, e poi noti che la sua argenteria è di un disegno pacchiano e che la sua mensa è apparecchiata senza garbo, puoi star sicuro che quel tale non s'intende di arte. Ha comperato quei quadri per impressionare i suoi

vicini di casa, o per ottenere credito alla banca. Ma non è un appassionato d'arte, e quei capolavori hanno per lui meno importanza che per sua moglie la costosa pelliccia che indossa per fare invidia alle amiche.

Dovrei fermarmi qui, perchè quando ci s'imbarca nella discussione del problema di sapere che cosa sia l'Arte, non si sa mai dove e quando si può finire. Ma, per mettere tutte le mie carte in tavola, chiedo licenza di spiegare qualcuna delle mie opinioni, e, se vogliamo, dei miei pregiudizi, attinenti a questo regno dell'arte. Quando ti tocca spartire la tua cabina con un altro passeggero, sei curioso di conoscere le sue abitudini e le sue preferenze personali: sapere, per esempio, se vuol dormire con gli oblò spalancati, se fuma in letto, a che ora si fa portare la colazione, e se si contenta del caffè con panino, o se esige un pasto all'inglese con uova fritte e crostini imburrati, miele e marmellata. Sei padronissimo, naturalmente, di saltare queste pagine, ma credo che saremo migliori amici di viaggio se darai un'occhiata a queste mie teorie, che accennerò per sommi capi.

C'è prima di tutto la questione del valore che la società attribuisce all'arte. Se ne facessi parola con un antico Elleno o con un Francese del medio evo, egli si stupirebbe su per giù come un nostro contemporaneo il quale venisse invitato ad esprimere la sua opinione sui vantaggi sociali derivanti dall'applicazione di norme igieniche e profilattiche. Oggi tutti considerano come acquisito che l'igiene ha lo scopo di preservare la sanità pubblica: è parte integrante della nostra esistenza. Tutti gli sforzi intesi al miglioramento delle condizioni sociali collocano l'igiene a capolista delle assolute necessità di una vita veramente civile. Chi dubitasse dell'utilità delle misure sanitarie, farebbe sorgere dei dubbi sulla propria sanità mentale.

Analogamente un Italiano o un Francese del Trecento o del Quattrocento avrebbe scosso la testa in grande perplessità se avesse dovuto seriamente esprimere il suo parere circa la « desiderabilità » di vedersi circondato da belle cose. Perchè a quei tempi si spendevano anni e decenni per abbellire qualche appartata porzioncina del tetto di una cattedrale, ma nessuno dedicava un pensiero a quei sistemi di fognatura che oggi occupano un posto così importante nei piani regolatori della città. Tutti erano abituati ad accettare spiacevoli odori ed ingrati incomodi come parti inevitabili dell'esistenza, ed assumevano di fronte a essi un atteggiamento molto simile a quello che assumiamo noi davanti ai rumori ed alle volgarità che ci circondano nelle nostre metropoli.

Le reazioni di questa categoria dipendono unicamente dal punto

di vista individuale. Io, per esempio, ho una cordiale antipatia per le insegne pubblicitarie che deturpano tanta parte del nostro paesaggio, ed in più d'una occasione ho espresso con calore questo mio sentimento. Ricordo soprattutto una conferenza che tenni dinanzi ad un uditorio composto di tremila maestri di scuola; senza dubbio, dicevo tra me, queste egregie persone, maschi e femmine, cui incombe l'onorevole responsabilità di educare i nostri figli, saranno tutti persuasi della necessità di offrir loro quanta più bellezza ed armonia sia possibile, e della convenienza di promuovere un movimento inteso alla soppressione di quegli indegni cartelli.

Invece nessuno pareva seguire le linee maestre del mio ragionamento. « Son cartelli che pagano tasse importanti », mi dissero dopo la conferenza. « E son tasse che fan comodo al comune. Avrete ragione; senza le insegne la campagna sarebbe più bella; ma come si fa a rinunciare a quel reddito ? ». Dimodochè si era in un vicolo chiuso: io mi preoccupavo dell'effetto artistico, e loro, con uguale sincerità, dei resultati finanziari. Come di solito accade in questi casi, avevamo, loro ed io, e torto e ragione. Da ogni parte si sente dire che la morale è semplicemente una questione di latitudine e di longitudine. Analogamente le arti subiscono l'influenza del loro sfondo geografico, ma nel loro caso l'elemento tempo ha una parte molto importante. Alcuni paesi che nel secolo decimoquinto erano il paradiso degli artisti, sono oggi spogli d'ogni senso artistico come può esserlo un borgo manifatturiero dell' Inghilterra settentrionale. Mentre il nostro continente, che negli ultimi cent'anni è stato devastato dai colonizzatori che procedettero verso ponente come nuvole di cavallette, chissà che fra un paio di secoli non possa essere il centro artistico dell'universo.

Per quanto concerne le varie epoche, in queste pagine mi atterrò alla consueta e familiare suddivisione di arte egizia o medievale o ellenica o cinese o giapponese e via dicendo. Come tutti i tentativi intesi a classificare le emozioni umane, queste suddivisioni, si sa, sono puramente approssimative; non hanno alcun valore scientifico e sono sempre, come gli orari delle nostre ferrovie, suscettibili di modificazioni senza preavviso. Quanto a certe curiose denominazioni moderne, come « arte capitalistica » o « arte proletaria » e simili, mi rincresce di non poterne far uso, perchè non so davvero che cosa significhino. Conosco solo due specie di arte, la buona e la cattiva. Ho creduto di dover mettere bene in chiaro questo punto fin dal principio del mio lavoro.

Qui entra in scena il Genio, parola che ha perduto gran parte del suo antico significato e che oggi viene dai critici impiegata a descri-

vere qualunque cosa, dall'esecuzione di un'irriconoscibile sonata di Mozart su un pianoforte stonato, al prodotto di qualche isterica adolescente che sia riuscita ad imbrattare parecchie centinaia di fogli di cellulosa con l'espressione dei suoi non troppo candidi sentimenti.

Io m'atterrò quindi alla definizione che avevo imparata a scuola, quando i Geni di tutto il mondo non oltrepassavano il numero delle dita di una mano; ed era la seguente: « Il Genio è perfezione tecnica, più qualcos'altro ». Che cosa fosse questo qualcos'altro, nessuno è mai stato capace di scoprire. Chi lo chiamava Dio e chi ispirazione divina. Oggi probabilmente verrebbe associato all'idea del sesso, o comunque del sistema glandolare. Io non saprei esprimere un giudizio in merito, sebbene sia consapevolissimo del fatto che sono capace di riconoscere quel qualcos'altro appena lo vedo o lo sento.

Quanto alle teorie estetiche, oggi tanto in voga, non credo che molti artisti veri se ne siano mai dato pensiero. Certo l'artista medio, essendo un esponente della media dell'umanità, ama ogni tanto spendere una sera trincando coi colleghi e parlando di bottega e blaterando scipitaggini. Ma anche gli autisti fanno così, e i generali e gli ammiragli e i minatori e i re in esilio. Ma le discussioni di quest'ordine non si possono propriamente chiamare estetiche. E d'altra parte tutto ciò che potrei sperare di dire su questo tema è già stato detto parecchi anni or sono da papà Manet, il famoso pittore francese, e molto meglio di quanto potrei illudermi di dire io. Tanto vale che mi limiti a ripetere la sua osservazione. Rispondendo ad alcuni giovinastri che volevano conoscere da lui l'intimo segreto della sua arte, il grande impressionista grugnì: « Ce n'est pas si malin que ça. Si ça y est, ça y est. Si ça n'y est pas, il faut recommencer. Tout le reste, c'est de la blague ». Tradotto nel nostro vernacolo, potrebbe suonare così: « Semplicissimo. Se ci siamo, ci siamo. Se no bisogna ricominciare. Tutto il resto sono storie ».

Si parla molto, ai giorni nostri, del dovere di diffondere l'arte tra le masse. Abbiam concesso loro la libertà, l'uguaglianza, la possibilità di inseguire la felicità: è più che giusto offrir loro qualche poco d'arte. Pare facile, ma è compito di grande difficoltà. In India c'è un proverbio che dice che il Sant' Uomo non deve abbandonare il suo tempio. Questi Santi Uomini in India sono considerati al disopra della collettività. Così anche l'artista è, a suo modo, un sant'uomo; perchè l'arte tende a essere individuale, singolare, aristocratica.

L'artista può, nelle sue relazioni quotidiane col prossimo, mostrarsi anche più democratico di Abramo Lincoln. Ma dobbiamo tener presente che quando Lincoln riusciva a segregarsi in un angoletto tran-

quillo e a scarabocchiare sul suo taccuino qualche frase nel suo stile sublime, egli s'allontanava di milioni di chilometri dal resto dell'umanità. E la sua memoria vive per virtù di quello ch'egli ha compiuto nei momenti in cui si segregava dall'umanità, e non già pel merito delle barzellette che raccontava allo scopo di sbarazzarsi degli importuni.

C'è bensì stato nella storia qualche periodo in cui, fuor dal popolo esaltato dalla passione politica o religiosa, sbocciò un artista che si rivelò capace di dare espressione allo « spirito del suo tempo », quello spirito che talora chiamiamo « la voce del popolo »; così che la sua personalità sembrò fondersi con l'anima di tutta la nazione. Ma un'accurata indagine mostra che la verità di questo fatto è più in profondità che in superficie. Era facile, quando non esistevano giornali nè altri mezzi di informazione e di pubblicità, che un nome si perdesse nella folla. Ma solo perchè ignoriamo il nome degli architetti che innalzarono le Piramidi, o che disegnarono i piani di costruzione delle cattedrali medievali, non è lecito concludere che questi nomi fossero ignorati dai loro contemporanei. Noi stessi passiamo due volte al giorno sotto il Gran Central Terminal di New York o sul vecchio ponte di Brooklyn senza aver la più vaga nozione dell'identità di chi concepì ed eseguì questi capolavori d'ingegneria.

Si può certo diffondere nel popolo lo spirito dell'arte, ma questo non significa che sia possibile creare un popolo di intenditori. Il vero artista, come tale, è naturalmente un solitario, e bisogna che il popolo accetti in parte il suo enigma, rinunzi a capirlo tutto per poterne accogliere, magari inconsapevolmente, l'essenziale. Egli può trincare coi colleghi, e contar frottole, e magari affettare un'originalità nel vestire e nell'esprimere atta a far credere che egli è « uno di loro ». Ma nel suo proprio campo egli è, e intende rimanere, un « maestro ». Come il povero Vincenzo van Gogh, può, quando non è di servizio, amare la folla, o può come Beethoven rifiutarsi di salutare un re, ma dal momento che prende in mano la sua tavolozza o che si mette a pescar le sue noticine fuor dal calamaio, egli è un uomo che cerca soprattutto di essere se stesso, sia pure attraverso l'amore e la solidarietà che ha imparato a sentire per gli altri.

Una volta gli uomini di questo stampo si chiamavano aristocratici. Adesso non ci preoccupiamo più di qualificarli. Sono così pochi.

Il peggior servizio che si possa rendere alle arti è di prenderne le difese. E ciò da quando la dottrina di un certo dottor Giovanni Calvino, un malato che odiava tutto ciò che fosse bello ed allettante e contribuisse a rallegrare la vita, venne da un grande numero dei nostri

antenati accettata come l'unica vera filosofia. Da allora l'arte potè solo entrare di contrabbando e con una quantità di sotterfugi, nella vita della collettività. Per difenderla, si diceva che essa « esercitava una nobile influenza », si diceva che aveva il potere di « convertire uomini e donne in ottimi cittadini ». Potremmo con altrettanta plausibilità proclamare che il nuoto, o il calcio, producono un analogo effetto sul carattere della nostra prole.

La verità è, ripeto, che l'artista medio non è altro che un essere umano medio. Ha solo avuto la fortuna di nascere con un sistema nervoso più sensibile della generalità, e per questo agli stimoli reagisce più delicatamente della maggioranza degli uomini. Al confronto dell'essere umano ordinario è come una pellicola fotografica altamente sensibilizzata al confronto dell'ordinario rocchetto che si può comprare dal cartolaio, convenientissimo per fotografare Pierino sul suo triciclo, ma di scarsa utilità in un laboratorio fisico o in un osservatorio astronomico.

Sarebbe un errore voler trovare a tutti i costi in un artista la cosiddetta « anima artistica ». Può darsi che l'abbia, ma non è gran che diversa da quella di tutti noi. La psicologia dell'artista è sempre un fertilissimo soggetto di conversazione tra gente che è incapace di tenere una matita in mano o di fischierellare un'arietta senza stonare. Il vero artista è per lo più un uomo semplice, troppo assorto nel suo lavoro per preoccuparsi del substrato psicologico della propria anima immortale. Ama il suo lavoro come la donna di cui fosse eventualmente innamorato. Come non si curerebbe di indagare per quali ragioni egli ami questa donna più di ogni altra, così non si sogna nemmeno di studiare i modi con cui reagisce psicologicamente agli stimoli artistici che avverte.

Nessun artista ha il diritto di collocarsi al disopra della legge, ma bensì ha il diritto di farsi giudicare, come tutti i mortali, da una giuria composta di pari suoi. Questa è una regola che fin dal principio dei tempi governa la nostra vita civile, e che quindi è giusto che sia osservata nel campo dell'arte. Non ci interessa il parere di un profano sulla capacità di un chirurgo o di un ingegnere. Perchè non estendere questo cortese privilegio all'artista, il cui modo di espressione è altrettanto individuale quanto quello di chi rimuove la nostra appendice o costruisce ponti e metropolitane ?

Ma veniamo al dunque. Che cosa è un artista ?

Un pittore è semplicemente uno che dice : « Credo di vedere una cosa » e che allora ci rivela quello che crede di aver visto e ci presenta

la cosa in modo tale che anche noi possiamo vederla come lui, se la nostra visione accidentalmente è intonata con la sua.

Un musico è uno che dice: « Credo di udire una sinfonia ».

Il poeta è uno che dice: « Credo che questo sia il miglior modo per esprimere un mio sogno personale in un ritmo universale ».

Il romanziere è uno che dice: « Voglio raccontarvi un fatto come immagino che sia accaduto o che possa accadere ».

E così di seguito. Ciascun artista è a suo modo solo una specie di strumento registratore. Che la sua registrazione abbia o no un significato per gli altri, non gli importa. L'usignuolo, o il corvo, non s'interessano minimamente alle nostre opinioni. Fanno come sanno, con la speranza di ottenere l'approvazione di altri usignuoli o di altri corvi. Naturalmente è triste quando l'usignuolo càpita in mezzo ai corvi, o viceversa. Ma a ciò non v'è rimedio.

Chi arriverà alla fine di questo libro potrà chiedersi perchè mi sono dilungato tanto su certi temi, trascurandone altri che a lui sembreranno non meno importanti. E la domanda sarebbe ragionevolissima. Fu la mole dell'argomento che mi obbligò a risultare un poco arbitrario nella scelta dei temi. Dapprima avevo intenzione di includere tutte quante le arti, non solo la letteratura, l'architettura, la pittura e il teatro, ma anche la danza, l'arte del cucinare, della moda, della ceramica, tutto quanto insomma. Ma finita la prima stesura, dopo parecchi anni di lavoro, m'accorsi d'avere scritto un libro di quasi un milione di parole. Nessun editore avrebbe avuto il coraggio di stampare un volume di dimensioni così gigantesche; e chi avrebbe avuto il coraggio di leggerlo? Così diedi mano ad una grossa matita blu e cominciai a menar fendenti e traversoni da tutte le parti finchè mi riuscì, dopo vari altri anni di duro lavoro, a ridurre ad ottocento le 1800 cartelle originali. Naturalmente ho sacrificato un'enorme quantità di materiale che avrei voluto invece includere. Mi sono limitato all'intenzione di offrire a chi non ha mai avuto l'occasione di applicarsi allo studio dell'arte in generale la possibilità di capire e di apprezzare lo sfondo storico di tutto ciò che dal 500.000 avanti Cristo ha resistito fino ad oggi nel campo della pittura, scultura, architettura, musica ed arti minori. Questo spiega perchè alcuni temi sono svolti nei particolari, mentre altri sono stati riassunti in poche pagine. Non credo, comunque, che ciò possa nuocere al mio proposito: che era di mettere in luce la universalità sottostante in tutte le arti, come sta sotto a tutte le manifesazioni della nostra esistenza.

CAPITOLO SECONDO

ARTE PREISTORICA

Nel quale si accende una fiaccola al fondo di un'oscurissima caverna, che nonostante le nostre ricerche ha finora rifiutato di rivelarci i suoi segreti più interessanti.

Cento anni fa sarebbe stato facile scrivere questo capitolo. Perchè cento anni fa la storia dell'arte era di una semplicità analoga alla cronologia della Bibbia. Il buon vecchio vescovo Usser ci aveva detto che il mondo era stato creato nel 4004 avanti Cristo (era persino disposto a precisare il giorno, se lo esigevano: Venerdì 28 Ottobre), e naturalmente accettavamo senza discutere la sua affermazione. Perchè mettersi nei guai, e rischiare d'essere accusati di eresia, quando non importava proprio niente che Adamo fosse nato nel 4004 piuttosto che nel 4.000.004?

Ma cento anni fa, se il discorso cadeva sull'arte, e si citavano i nomi di Goethe o di Lessing, la gente abbassava la voce. Sua Eccellenza Giovanni Volfango von Goethe aveva bravamente varcato le Alpi nell'autunno del 1786, ed al suo ritorno nella primavera del 1788 non solo diede al mondo un nutrito resoconto delle sue solenni peregrinazioni tra le rovine dell' Italia che amava, ma offrì anche, a chiunque la chiedesse, una ricetta miracolosa, per virtù della quale gli entusiastici giovani d'ambo i sessi potevano riformare la loro vita quotidiana su linee rigorosamente classiche.

Goethe, comunque, aveva avuto dei predecessori. Tra i quali il piuttosto noioso ma vastamente erudito Giovanni Gioachino Winckelmann, la cui Storia sull'Arte Antica pubblicata nel 1764 faceva testo, soprattutto in materia d'arte ellenica. Winckelmann sfortunatamente perì assassinato — da un levantino che non era riuscito a vendergli

certe monete antiche — prima di aver terminata la sua opera monumentale, la quale tuttavia ispirò al massimo critico letterario del Settecento, il rinomatissimo dottor Gotthold Ephraim Lessing, il libro intitolato *Laocoonte*, in cui quel prode difensore dell'ideale della tolleranza tentò per la prima volta di descrivere le relazioni che esistono tra la poesia e le arti plastiche.

Poichè queste tre opere possenti — la *Storia dell'Arte Antica* di Winckelmann, il *Laocoonte* di Lessing, e il *Viaggio in Italia* di Goethe — costituivano le Sacre Scritture dell'Arte, chi avrebbe osato chiedere la parola in pubblico e sostenere che altri popoli, assai più antichi degli Elleni, avevano prodotto lavori artistici altrettanto pregevoli come quelli dei Romani e dei Greci ?

Ma, da allora in poi, accaddero tante altre cose. Anzitutto la scoperta della civiltà egizia, che avvenne sul finire del secolo XVIII. Era già stata scoperta una volta, a dire il vero, da Erodoto, che risalendo la valle del Nilo nel quinto secolo avanti Cristo era rimasto colpito dall'*incredibile antichità* di tutto quello che vi aveva visto. Ma nessuno, fino a poco più di un secolo fa, sospettò che tra Greci ed Egizi fossero corsi antichi rapporti e reciproche influenze e che questi Egizi fossero essi stessi alla loro volta i discepoli d'una ancor più antica razza di uomini preistorici.

Naturalmente l'uomo preistorico era morto da tanto tempo che non gli sarebbe importato nulla di restare ignorato un altro po' nella sua tomba. Ma il suo contributo all'arte era così interessante che non poteva esser condannato all'eterno oblio. Quello che occorreva era un mago capace di richiamarlo in vita. E finalmente, dopo migliaia d'anni, questo mago comparve sulla scena, sotto il nome generico dell'archeologo, dell'uomo cioè che si studia di vedere le cose a quel modo che erano al principio.

L'archeologo fu un prodotto della Rinascenza. Oggi sappiamo che non è completamente vero affermare che gli Italiani del medio evo avessero totalmente dimenticato la loro origine romana. Erano circondati da troppo visibili testimonianze romane per non rendersi conto che la civiltà di Roma era stata qualcosa di grande. Ma tutto era in rovina. Tutto in disordine. Sembrava una vasta regione devastata da un'inondazione. Si era infatti verificato un diluvio di barbari, che avevano invaso tutto il continente europeo, distruggendo tutto quanto non parlasse alla loro immaginazione, e producendo un danno emulabile solo da parte di sette terremoti seguiti da altrettanti maremoti. In questo immane diluvio l' Italia del medio evo rappresenta come un'arca nella quale stavano riposti e furono salvati dalla

distruzione totale gli esemplari artistici dell'antica civiltà sommersa.

Nel 1453 i Turchi conquistarono Costantinopoli, cacciando verso ponente i residui della civiltà ellenica che trovarono ricovero nelle università italiane, francesi e germaniche. Quell'avvenimento riuscì di sommo vantaggio allo studio dell'archeologia, perchè i popoli occidentali furono finalmente in grado di decifrare quei testi greci che da secoli erano rimasti lettera morta. L'archeologia diventò all'improvviso il passatempo preferito dei ricchi. Col risultato che molti Papi e Principi del Quattrocento e del Cinquecento s'interessarono assai più ai loro studi archeologici che non alle loro funzioni di pastori d'anime o di corpi.

Fu anzi in quel torno di tempo che fu coniata la parola « dilettante » per designare chi si dilettava d'arte. In tutta Europa questi dilettanti posero le fondamenta di quelle raccolte di monumenti e di oggetti, di monete e di gioie, che più tardi diventarono musei.

Sarebbe ingratitudine negare che questi dilettanti, questi appassionati degli scavi, ci abbiano reso altissimi servigi nell'aiutarci a risolvere alcuni dei problemi del passato. Furono, sì, unilaterali nei loro interessi, e non si curavan troppo di indagare le testimonianze di ancora più antiche forme di civiltà, i cui documenti dovettero per forza ogni tanto capitare nelle loro mani. Ma dobbiamo tener presente che appartenevano ad una generazione che credeva saldamente che il mondo era stato creato solo da qualche millennio, e che quindi il dar molto peso alle cosiddette razze preistoriche sapeva d'eresia.

Oggigiorno non passa quasi settimana senza che ci venga fatto di leggere di qualche nuova scoperta nel campo della preistoria. Un giorno si tratta di un teschio di forma curiosa, che deve aver appartenuto a una razza che viveva un milione di anni addietro. L'indomani è qualche contadino austriaco o francese che disseppellisce con la vanga un mucchietto d'ossa umane commiste ad ossa della tigre dai denti a scimitarra, fiera estinta da diecine di migliaia d'anni. Dopodomani sarà soltanto qualche sasso colorato tra una dozzina di coltelli di pietra genialmente levigata.

Com'è che nel Cinquecento non si rinvenivano mai di queste cose? Ma sì, se ne rinvenivano anche allora; ma nessuno sapeva che cosa fossero, non ci si badava, e nessuno ne sapeva niente. Gli scheletri si attribuivano a pellegrini deceduti in qualche caverna od a soldati uccisi sul campo. Le ossa che non sembrassero umane venivano di solito adibite a qualche uso agricolo; come gli scheletri dei veterani napoleonici caduti in Austria nel 1805 e 1809, che certi industriali

Il più antico esemplare di pittura.
I pupazzi si dedicano al loro abituale passatempo di uccidere il prossimo.

inglesi comperarono per convertirli in fertilizzante. Quanto alle curiose e ripugnanti statue che ogni tanto vennero scoperte, gli scienziati le considerarono con tutta naturalezza come le effigie degli dei pagani di qualche tribù germanica che popolava il nord dell'Europa prima dell'arrivo dei missionari cristiani. Oppure si supponeva che fossero l'opera di streghe o folletti, e le si gettavano immediatamente in fondo ad uno stagno tra gli assordanti rintocchi della campana del villaggio, per far sì che gli gnomi e le silfidi locali non sentissero parlare dell'avvenimento che avrebbe potuto indurli a tentare di ricuperare le loro prische possessioni.

Mi affretto ad aggiungere, ad uso di chi leggendo queste pagine sentisse nascere in sè la vocazione per la professione archeologica, che lo studio del passato remoto presenta insospettate difficoltà e richiede anni di laboriosissima preparazione. Il pacifico borghese sta beatamente fumando la pipa sdraiato nel sole sugli erbosi pendii d'una amena collina del mezzodì della Francia, quand'ecco accostarglisi l'archeologo e dirgli che sta sui merli di un muraglione d'un forte preistorico, e glielo dimostra indicandogliene con inequivocabile precisione il tracciato, con vallo torri portoni e tutto.

Ancora pochi anni fa, quando durante la Grande Guerra Inglesi e Turchi guerreggiavano in Mesopotamia, accadde più d'una volta che i *tommies* scavandosi la trincea vangassero allegramente tra le rovine di qualche antica città caldea, senza il minimo sospetto di ciò che andavano distruggendo. Cento anni fa, si può dire che tutto il mondo condivideva la loro ignoranza.

Quando fu che i nostri avi divennero consapevoli dell'esistenza dei loro preistorici antenati ?

È difficile rispondere esattamente. Fin dai primi anni del secolo XVIII, un italiano, Gian Battista Vico, aveva intuito che la storia del mondo doveva proiettarsi molto più in profondità di quanto credessero i suoi contemporanei. Ma il suo libro, veramente geniale, ebbe allora scarsa risonanza. E solo agli inizi del secolo scorso un atteggiamento più scientifico di fronte a certi eventi descritti nei libri del Vecchio Testamento, e l'allargamento dell'orizzonte storico determinato dalle ricerche eseguite in Egitto e nelle valli del Tigri e dell'Eufrate, fecero nascere in taluni pionieri il dubbio che il nostro mondo fosse, almeno da un punto di vista umano, molto più antico della storia conosciuta. Ammirando quelle asce e quei coltelli di pietra magistralmente scolpiti che gli scavi portavano alla luce, non potevano non persuadersi che erano stati fabbricati da popoli evoluti, da uomini

che si erano già allontanati parecchio dallo stato dei loro scimmieschi predecessori.

Dovevano indubbiamente essere state persone dall'aspetto ripugnante, non molto dissimili dai puzzolenti indigeni della Nuova Guinea o dell'interno dell'Australia. Ma nel campo dell'arte realizzarono dei risultati che li proclamano non solo abili artigiani, ma anche dotati di molta immaginazione.

Chi non ha ammirato coi propri occhi qualcuno di questi lavori preistorici, non può immaginarsi il grado di abilità cui erano pervenuti quei poveri abitatori di caverne nel campo del disegno, della scultura, o come semplici intagliatori nel legno. Perchè allora naturalmente non esistevano scalpelli, e tutto il lavoro di sbozzamento doveva esser fatto mediante selci affilate. Eppure, nelle mani di un artista, anche un pezzo di selce può compiere miracoli.

I Maori della Nuova Zelanda non avevano mai visto un pezzo di qualsiasi metallo finchè il Bianco non si stabilì in casa loro un centinaio d'anni fa. Tuttavia le loro sculture, così nel legno come nella pietra, rivelano una sorprendente abilità di fattura ed una inemulabile bellezza.

Ci occorrerà imparare tante altre cose, oltre a quelle che sappiamo adesso, prima di essere in grado di discutere l'arte preistorica con l'autorità che sveliamo nel discutere quella del medio evo. Ma abbiamo già scoperto abbastanza per tracciare le linee maestre delle discussioni future, e il nostro calendario artistico si è esteso a ritroso di qualche diecina di migliaia d'anni.

Tutte le arti riflettono non soltanto l'ambiente economico dell'artista, ma anche il suo sfondo geografico. Un Eschimese può avere il genio naturale della scultura, ma durante la maggior parte dell'anno dovrà contentarsi di esercitarlo sul ghiaccio o sulla neve. Un Egizio, d'altro canto, non si vedeva confinato alla necessità di soltanto confezionare ciotole di fango. Dai paesi vicini poteva far venire tutta la pietra che gli occorreva per innalzare templi e palazzi, e il Nilo gliene permetteva il trasporto con poca spesa e fatica.

Più volte mi è stata rivolta la domanda del perchè gli Olandesi miei connazionali, che han fatto tante belle cose nel campo della pittura e della musica, non hanno mai prodotto uno scultore di primo piano. Mah! Posso solo dire che la pittura e la musica sono forme d'arte più confacenti a chi deve star tappato in casa quattro giorni su cinque a causa della pioggia. D'altronde l'unico materiale da costru-

zione che esista nei Paesi Bassi è il mattone. Avete mai visto un monumento di mattoni?

E infatti i Greci, razza di vagabondi che consideravano la casa unicamente come un ricovero per dormirci, allevarvi la prole, farvi la cucina e il bucato, e vivevano sotto un sole quasi perenne, e disponevano di varie eccellenti qualità di marmo, furono ottimi scultori, mentre i loro dipinti, a giudicare da quello che ne rimane, non ammontavano a gran che.

Tutto ciò suona molto logico, ma sfortunatamente la logica fa poca strada in arte. Se fossero state le cave di marmo del Pentelico a produrre i grandi scultori greci, allora gli abitanti odierni del nostro Vermont dovrebbero esser tutti scultori, perchè questo Stato non è che un immenso deposito di marmo. Ma essi non ne usano mai salvo che per costruirsi le chiese, i marciapiedi, i porcili e i pollai.

Il marmo del Vermont vale quanto il greco, ma manca l'incentivo economico per convertirlo in statue; la comunità è povera, non può concedersi il lusso di comperare statuette per adornarsene la casa. Mentre in Atene non solo c'erano tanti dei che meritavano d'essere ritratti nel marmo, ma anche i privati erano abbastanza ricchi per ornare di statue i loro giardini.

Qui mi conviene lasciar l'argomento perchè si vien facendo un po' complicato. Basterà concludere, per esser tutti d'accordo, dicendo che ogni popolo usa il materiale che ha a portata di mano. Così è facilmente comprensibile che l'uomo preistorico si specializzasse nella confezione di oggetti di corno: la renna gli provvedeva il materiale.

La renna sussiste ancora in Europa, ma bisogna andare a cercarla a parecchie centinaia di miglia a nord del Circolo Polare. Ventimila anni fa, quando l'Europa stava lentamente riavendosi dalla batosta dell'ultimo periodo glaciale, la renna arrivava fin sulle sponde del Mediterraneo, e si lasciava acchiappare e facilmente addomesticare da un popolo che era venuto a stabilirvisi di recente, non si sa da dove. Non lo si sa, per il momento; ma tra una cinquantina d'anni è probabile che conosceremo tutti i particolari della sua migrazione.

Quanto alla renna, e alla sua popolarità come di una specie di mucca preistorica, essa non costituisce un tema di speculazione. Essa sostenne un ruolo terribilmente importante nella vita di quegli antichi cacciatori, che continuavano a trasferirsi verso settentrione, sempre accompagnati da innumerevoli orde di questo antico cugino del nostro indigeno caribù. L'affetto che il padrone nutriva per questo animale è evidente nei numerosi disegni ch'egli ce ne ha lasciato sulle pareti

delle sue caverne e nei monili di corno lavorato con cui adornava la propria persona.

Uso qui per le prime volte il verbo derivato dalla parola « ornamento ». Molti eruditi ritengono che questi ornamenti rappresentino la più antica fra tutte le forme dell'arte, e credo che abbiano ragione. L'uomo s'era dovuto render conto abbastanza presto come, tra gli animali, in contrasto con quanto succedeva tra gli esemplari della razza umana, il maschio in genere superasse la femmina quanto a prestanza fisica; e per rimediare a questa deficienza tentava di abbellirsi infilandosi nei capelli, nei lobi degli orecchi e persino nelle narici, dei pezzetti di corno levigato.

Ai buoni Americani, che vivono in una società in cui l'eroico maschio s'è rassegnato, non senza compiacenza, a sottomettersi alla dominazione della femmina della sua specie, la surriferita informazione suonerà come una sorpresa. Ma solo nelle società composte di pionieri, dove i maschi son sempre molto più numerosi delle femmine, queste riescono ad imporre la propria supremazia nella vita quotidiana della comunità. E se è vero che gli antichi cacciatori di renne formavano anch'essi varie società di pionieri, tuttavia la mortalità era altissima tra i maschi, che nella quotidiana ricerca degli alimenti perivano come mosche, di guisa che le femmine contavano relativamente poco. Così tutti gli oggetti di lusso, come i braccialetti, le coccarde, i pendenti, i monili e via dicendo erano esclusivamente riservati agli uomini.

Questa cosiddetta età dell'arte della renna non pare che sia durata molto. Finì non appena il clima dell' Europa meridionale si fece troppo caldo pel *Rangifer tarandus*, che è il nome di famiglia della renna. E allora il cervo rosso sostituì la renna, provvedendo alla famiglia di chi lo manteneva non solo il nutrimento e gli indumenti, ma anche gli strumenti necessari alla caccia e alla pesca. I cacciatori di cervi non solo conservarono le tradizioni dei cacciatori di renne, ma concepirono per giunta due nuove forme di espressione: diventarono pittori e scultori.

Qui devo riferire uno dei più curiosi incidenti di tutta la storia dell'arte. Nel 1879 uno Spagnuolo, il Marchese de Sautuola, stava girellando nella grotta di Altamira, che è situata nei Monti Cantabrici nella Spagna settentrionale. Aveva con sè la sua bimba di quattro anni. Costei s'interessava scarsamente ai vecchi fossili che suo padre stava ricercando, e pensò di eseguire una piccola esplorazione per proprio conto. C'era una porzione della grotta dove il soffitto era così

basso che nessun adulto s'era mai dato la briga di esaminarla. La piccina v'entrò, e sollevò la sua lanternetta per guardarsi attorno. D'un tratto si mise a strillare, perchè s'era trovata di fronte un toro che la guardava con occhi cattivi. Il padre accorse... e così fu scoperta la prima delle più rinomate pitture preistoriche.

Quando il povero Marchese ne comunicò la notizia al mondo scientifico, fu giudicato un impostore, ahimè, qualcosa come un contafrottole. Gli scienziati che si recarono sul luogo per esaminare la pittura non esitarono a dire che era impossibile che un lavoro così pregevole fosse stato eseguito da un selvaggio preistorico, e accusarono apertamente lo scopritore di aver assoldato qualche artista di Madrid ordinandogli di coprire le pareti della grotta coi prodotti del suo pennello, unicamente per permettere al Marchese di gabellarsi per archeologo.

Altri, pur ammettendo la plausibilità di questa versione, espressero qualche sorpresa osservando gli strani materiali che l'artista di Madrid aveva usato per produrre un così straordinario effetto di colori. I dipinti consistevano di linee di contorno graffite nella roccia, ma la superficie della pietra era stata spalmata d'un rosso inqualificabile che all'analisi si rivelò per ossido di ferro, con larghe chiazze azzurre che risultarono essere state ottenute con l'uso di un ossido di manganese, mentre varie screziature gialle e arancioni proclamavano la loro discendenza da qualche carbonato di ferro. Ai colori era stato aggiunto una materia grassa per renderli appiccicosi. Qua e là l'artista, che aveva lavorato con un bulino di pietra (ne abbiamo trovati altri consimili, da allora in poi), aveva anche usato un poco di nero, fatto con ossa bruciate; e di altre ossa crude, e cave, si era servito per riporvi i suoi colori; e aveva usato lastre di pietra a guisa di tavolozza.

Fortunatamente per la reputazione dell'onesto Marchese, altre pitture consimili vennero col tempo scoperte nella valle della Dordogna; ed altre ancora, sempre appartenenti alla stessa scuola di Altamira, in altri punti sparsi nel mezzogiorno della Francia, nel settentrione della Spagna, e anche nel tallone dell' Italia; ma nessuna in Inghilterra nè nel settentrione d' Europa.

Questi vari rinvenimenti risolsero un problema; ma ce n'era un altro, che non è stato risolto affatto.

Non s'è mai trovato uno solo di questi dipinti sui muri esterni delle caverne, dove potessero vederlo i passanti. Poichè erano invariabilmente eseguiti nella sezione più buia di quei nascondigli sotterranei, gli artisti dovevano averli eseguiti al lume artificiale delle torce. La famosa caverna di La Mouthe ci offre il miglior esempio dell'interno

di coteste grotte. Da secoli si sapeva che la porzione anteriore della caverna aveva servito da ricovero ad esseri umani, a causa della quantità e promiscuità delle suppellettili da cucina che v'erano state rinvenute. Un giorno fu scoperto uno stretto passaggio che conduceva ad una successione di celle scure, i cui muri erano tutti coperti da figure di animali eseguite appunto con i gialli, le seppie e gli azzurri della tavolozza preistorica.

Perchè, stiamo ancora chiedendoci adesso, perchè l'uomo preistorico sceglieva quei posti più scuri e inaccessibili per eseguirvi i suoi capolavori? Perchè dipingeva solo animali? Abbiamo oramai contato fino a cento differenti varietà di animali nei dipinti scoperti; qua e là si è distinto qualche sgorbio che arieggiava alla rappresentazione di un essere umano, ma è certo che l'artista di quel tempo era specializzato nella riproduzione degli animali, progredendo nella sua tecnica fino a raggiungere un tal livello di perfezione che il dipinto perdeva parte della sua spontaneità, come i santi stereotipati delle icone russe o bizantine.

Mi spiace di dovermi di nuovo dichiarare incompetente a rispondere a quel perchè. C'è chi dice che l'arte è nata dalla religione. Sappiamo, in seguito agli studi eseguiti circa la vita primitiva in Africa e specialmente sulle coste meridionali del Pacifico, che quasi tutte le razze, ad un certo stadio del loro sviluppo, hanno manifestato qualche sorta di fede nella necromanzia. In una delle sue numerose varietà come la praticavano in Babilonia, la necromanzia significava la capacità di predire il futuro comunicando con gli spiriti dei trapassati.

Ma esistono altri modi per esercitare questo misterioso potere. Un Tizio, che aveva le sue buone ragioni per guardarsi da un suo nemico personale, ne abbozzava, putacaso, un'effigie in creta, e poi la trafiggeva da tutte le parti con le sue armi acuminate, sperando così di spedire l'originale all'altro mondo per espresso e tra mille tormenti. È probabile che il cacciatore indulgesse in questa pratica prima di affrontare i pericoli della caccia. La preda gli era indispensabile per il sostentamento suo e della sua famiglia. Se non abbatteva il suo cinghiale quando gli capitava a tiro, rischiava di digiunare per una settimana. Tutta la sua filosofia, e quindi tutta la sua religione, si imperniava sull'idea di quelle fiere di cui ci tramandò le immagini, e che sostenevano nella sua vita una parte molto importante, in quanto si facevano un dovere, s'egli non le accoppava, di divorare lui.

In Egitto questo atteggiamento dell'uomo di fronte all'animale si trasformò col tempo in un senso di venerazione che arrivò fino al punto di promuovere la deificazione di taluni animali. Parimenti in

India, dove ogni vacca ha il diritto di entrarti nel salotto e di convertirlo in stalla, e non puoi farci nulla, senza sollevare un pandemonio.

Ora sorge la questione: Quelle immagini di animali preistorici, eseguite con tanta cura e testimoni di un così alto grado di osservazione artistica, debbono davvero essere considerate come manifestazioni dei primi istinti religiosi dell'uomo? E quegli oscuri recessi delle caverne, con le pareti ricoperte di pitture di bisonti e di lupi, rappresentavano davvero altrettanti luoghi sacri in cui s'adunavano i santoni della tribù al fine di stregare le immagini ed immunizzare i cacciatori dai pericoli della caccia? Mi spiace, ma nemmeno in questo caso siamo in grado di formulare risposte esaurienti.

Ad ogni modo, dal punto di vista puramente artistico, dobbiamo esser grati a quei preistorici sacerdoti che organizzarono questa curiosa forma di stregoneria, perchè le emozioni che ispirarono diedero vita alla prima scuola di pittura: gli uomini che maneggiarono quei bulini erano artisti di primo piano.

I pochi frammenti di statue che la preistoria ci ha tramandati hanno molta analogia di fattura con quelle che eseguiscono ancor oggi parecchie tribù africane e delle isole del Pacifico. Sono piuttosto raccapriccianti, a mio parere. Oscene, e ripulsive; e totalmente prive di quel senso d'arte che è invece evidente nei dipinti degli uomini delle caverne.

Sembra, comunque, che un bel giorno quella prima scuola di pittura scomparisse completamente dalla faccia della terra. E trascorsero vari millenni prima che l'Europa potesse ammirare di nuovo un'arte che, come quella tramontata, svelasse nei suoi cultori un'alta capacità di osservazione. Ma durante quei millenni ebbero luogo altri avvenimenti che influirono in gran misura sullo sviluppo dell'arte in generale; perchè in quel periodo la razza umana imparò a far uso dei metalli, ed a servirsi del fuoco per convertire il fango in ceramica.

Il lettore meticoloso che esige date precise per ogni singolo evento storico resterà deluso, perchè stiamo ancora discorrendo di un'epoca in cui il tempo, nel senso odierno della parola, non esisteva. E, come traspare da ogni pagina di questo libro, i periodi storici, sia che si riferiscano alla storia propriamente detta della razza umana o semplicemente a quella delle sue realizzazioni artistiche, seguono il mal vezzo di esorbitare dai propri confini naturali e di invadere il campo dei vicini, senza esternare la minima considerazione verso il povero scriba che più tardi deve riportarli entro i limiti segnati dalle date che sono state attribuite a ciascuno di essi.

Vediamo ad esempio la nota questione delle età del Legno, della

Pietra e del Bronzo. Era stato deciso che erano tramontate or sono parecchi millenni. Niente affatto. Noi continuiamo a costruire case di legno in America. Ci serviamo ancora della pietra per macinare e per levigare. Il bronzo entra nella nostra vita sotto dozzine di forme. Altrettanto fanno il ferro e l'acciaio, che pure hanno avuto la loro particolare « età ».

Quindi, quando parliamo dell'età del legno o del bronzo, vogliamo solo dire che il legno o il bronzo costituivano a quel tempo il materiale più importante che l'uomo avesse a sua disposizione. E naturalmente se ne servì fino a che non trovò nulla di meglio con cui sostituirli, come noi abbiamo continuato a servirci del gas finchè non fu scoperta l'elettricità. Sappiamo quando Edison inventò la lampada elettrica, ma in qual momento, con precisione, il mondo occidentale ebbe conoscenza dell'uso del bronzo? Il bronzo è una lega. Una lega è la miscela d'un metallo vile con altro più nobile, perchè anche nel regno minerale esistono le differenze di casta. La famiglia del rame probabilmente considerava una *mésalliance* l'unione con un membro della volgare tribù dello stagno.

I più antichi frammenti di bronzo finora scoperti, furono rinvenuti nel cortile d'onore dell'antico palazzo di Cnosso in Creta, costruito una quindicina di secoli avanti la nascita di Cristo. Probabilmente il bronzo era stato importato nell'isola dai Fenici. Era poi penetrato in Egitto, e un millennio più tardi, all'epoca della guerra di Troia, passò sul continente europeo, visitando prima la Grecia e poi l' Italia.

Dall' Italia settentrionale varcò i passi alpini e si concesse agli abitatori dei laghi svizzeri, i quali vivevano ancora in una totale atmosfera da età della pietra. In quello stesso periodo probabilmente si spinse fino in Inghilterra, perchè i Fenici avevano bisogno di stagno e sapevano di trovarlo nella Cornovaglia. È caratteristico della diffidenza in cui i Fenici trafficanti di schiavi erano tenuti dal resto dell'umanità il fatto che i Britanni vietavan loro di metter piede sul loro suolo: portavano lo stagno nelle isole Scilly, ad una giornata di vela dalla costa britannica, e lì procedevano al baratto.

Appena il bronzo si fu diffuso su tutto il continente europeo, ecco apparire il ferro. Essendo molto più duro del bronzo, e così facilmente convertibile in acciaio, che forse, anche gli eroi di Omero sapevano compiere questo miracolo, non tardò a sostituire il bronzo in quasi tutte le applicazioni pratiche. Ma il bronzo, essendo più duttile e più gradito alla vista e al tatto, rimase il metallo prediletto dagli artisti. Fu bensì eseguito qua e là soprattutto nel Nord dell' Europa, qualche ornamento in ferro, ma il ferro acquistò precipuamente la nomea di

metallo mascolino, del metallo con cui si facevano le buone spade e le lance micidiali; mentre il bronzo, metallo effeminato, si rincantucciò nelle botteghe degli artigiani e degli orafi.

Il lavoratore in ferro è grandemente apprezzato da tutti gli storiografi perchè ha lasciato tracce evidenti delle sue migrazioni. E per virtù di queste tracce sappiamo molte cose sulla diffusione della civiltà del ferro in Europa. Quello che però ci causa qualche disappunto è che gli ornamenti dell'età del ferro ci risultano sensibilmente inferiori a quelli dell'età della pietra. È vero che il ferro non è un metallo di facile maneggio, ma nemmeno la pietra si prestava con buona grazia a lasciarsi maltrattare, eppure gli artisti dell'età della pietra rivelarono maggiore abilità e molto maggiore immaginazione, nei modi con cui risolvevano i loro problemi, di quelli dell'età del ferro che vennero in scena migliaia d'anni più tardi.

Qui l'antropologo accorre in aiuto dell'archeologo, e spiega che in base alle sue osservazioni i crani scoperti nelle tombe più antiche sembrano aver appartenuto ad una razza di uomini più intelligenti di quelli delle razze che vennero dopo.

L'evoluzione non sottintende necessariamente che i tipi superiori sian tutti destinati a sopravvivere. Al contrario, dal punto di vista della civiltà, il tipo superiore è stato abbastanza spesso eliminato da tipi inferiori che, pur essendo meno civili, erano meglio agguerriti. Nel caso nostro i fatti sembrerebbero indicare un qualche sviluppo di questo genere. Al tramonto dell'età della pietra si nota una sensibile caduta della curva dell'arte in Europa. Per lungo tempo l'arte asiatica ed africana gettò sull' Europa un'ombra che le tolse il primato come centro artistico. E se è riuscita a riconquistarlo, è perchè tornò a scuola nella valle del Nilo, in quella regione che era nota sotto il nome di Terra d' Egitto.

CAPITOLO TERZO

ARTE EGIZIA

Un paese nel quale i vivi giocavano coi morti a « fare i grandi ».

Quando Napoleone partì per l' Egitto nel 1798, aveva solo l'intenzione di simulare un attacco contro le Indie, con la speranza di incutere agli Inglesi uno spavento tale da indurli a proposte di pace. Le brillanti azioni militari che diresse nella valle del Nilo non gli fruttarono niente. Si risolsero in un mero spreco di uomini e di denaro. Ma, senza nemmeno che egli se ne rendesse completamente conto, fu proprio lui che offrì all' Europa una nuova occasione, dopo quasi venti secoli d'oblio, per ridare un'occhiata ai tesori che giacevano sepolti in quell'antico territorio. Perchè uno dei suoi ufficiali scoprì la famosa lapide di Rosetta, le cui scritture vennero in seguito decifrate da Champollion, e ci fornirono la chiave della lingua egizia, morta da un millennio e mezzo.

Ma solo verso la metà del secolo scorso l'esplorazione delle antichità egiziane venne intrapresa su linee scientifiche. Gli archeologi non tardarono a venire alla conclusione che il compito di studiare e classificare i residui accumulati da quasi quaranta secoli d'una ininterrotta civiltà rischiava di essere troppo gravoso per una singola nazione, e per conseguenza convennero di spartire il territorio in vari settori da assegnarsi alle varie nazioni interessate.

Oggi, la nostra vita è orientata verso un ideale — di cui del resto possiamo non essere consapevoli — di costanti mutamenti. Ci aspettiamo sempre che succeda da un giorno all'altro qualche cosa di « eccitante »; ci dedichiamo senza posa ad attività sempre variabili, apparentemente pel solo gusto di sentirci vivere in base ai canoni moderni. Quindi può a ragione meravigliarci la constatazione che i primi due terzi del cosiddetto periodo storico, che va dal 4000 avanti Cristo fino

ai giorni nostri, costituiscano, se li contempliamo dal nostro punto di vista, un'era di semplice vegetazione e di invariata scocciatura.

I minuscoli Fellà, che da bordo dei piroscafi risalenti il Nilo vediamo così intenti ad arare i campi, aravano già quegli identici campi, e li aravano con metodi molto simili a quelli di oggi, allorchè quella fertile vallata venne primamente occupata dai Camiti, migliaia di anni prima che il cosiddetto Vecchio Regno venisse fondato dai reggitori di Menfi, che risiedevano nella porzione più bassa della valle. Continuarono ad ararli mentre Khufu, Khafre e Menkure facevano innalzare le Piramidi, mille anni avanti che Abramo si decidesse a traslocare, dal paese di Ur, sulle sponde del Mediterraneo.

Proseguirono pazientemente ad ararli durante i sei secoli del cosiddetto Medio Regno, quando l'arte raggiunse nella Valle il suo più alto grado di perfezione. Li aravano ancora quando la capitale del Vecchio Regno fu trasferita, per ragioni di sicurezza, da Menfi a quella Tebe di cui Omero ci racconta che possedeva cento porte.

Continuarono ad ararli mentre Amenemhet III costruì gli immensi serbatoi che dovevano regolare il deflusso delle acque in modo che alla sempre crescente popolazione fosse sempre assicurato il rifornimento del pane. Non smisero di ararli quando gli Icsi, conquistata l'Asia occidentale, invasero il paese nel 2000 avanti Cristo; e persistettero anche allorchè i nuovi conquistatori invitarono un'altra nomade tribù semitica, composta di individui che si chiamavano Ebrei, a trasferirsi nella Valle per amministrare i territori conquistati.

Li aravano ancora quando gli Icsi ne furono ricacciati, parecchi secoli più tardi, dal re Amasis (il Giorgio Washington del settimo secolo avanti Cristo), fondatore del nuovo Impero, che sotto l'illuminato governo di Thothmes, Amenhotep III e Ramsete il Grande estese i suoi confini così da includervi l' Etiopia, l'Arabia, la Palestina e la Babilonia.

Continuavano ad arare gli stessi identici campi quando fu eseguito, 1400 anni dall'inizio dell'era volgare, un tentativo di allacciare il Mar Rosso al Mediterraneo mediante un canale. E li aravano ancora quando gli Ebrei furono scacciati dal loro paese e si stabilirono in Palestina. Non s'accorsero quasi nemmeno che la gloria del loro Impero declinava così rapidamente che nel 1091 avanti Cristo un principotto del Sud fu capace di dichiararsi indipendente scegliendosi per capitale la città di Tanis situata sul delta del Nilo.

Continuarono ad ararli quando perdettero l' Etiopia, e Gerusalemme fu conquistata e devastata. E continuarono anche quando gli Etiopi inaspettatamente fecero ritorno e governarono l' Egitto per più

di cinquant'anni. E non smisero nemmeno quando gli Etiopi furono alla loro volta scacciati dagli Assiri, che fecero dell' Egitto una provincia del loro proprio Impero.

Non si diedero la briga di indagare chi risultasse vincitore nella lunga guerra di indipendenza che nel 653 a. C. creò un altro regno egizio, governato dalla città di Sais, situata anch'essa sul delta. Li aravano ancora quando il re Necho, dopo 800 anni di malgoverno, riesumò i piani del grande Ramsete e ricominciò il lavoro su quel vecchio canale che doveva congiungere il Mar Rosso al Mediterraneo e che fu solo terminato nel 1869 della nostra èra.

Nè smisero di ararli quando i Persiani conquistarono la valle del Nilo, e quando più tardi Elleni e Fenici la invasero per sfruttarla e saccheggiarla in nome del commercio estero. Osservarono il Nilo inondare i loro campi quando Alessandro Magno offrì un gran banchetto nell'antico palazzo di Karnak restaurato dopo mille anni di incuria. E ripresero ad ararli e continuarono imperterriti nei loro lavori anche quando una certa signora, discendente da uno dei generali macedoni di Alessandro, si impegolò in guai amorosi e politici con due generali romani rivali fra di loro, finchè perdette anch'essa il suo regno e l' Egitto diventò una provincia romana. Aravano miti e tranquilli quando gli Arabi traversarono i loro campi per attanagliare l' Europa dall'oriente e dal mezzogiorno; e ancora aravano quando i Crociati portarono anche nel loro territorio la potente reazione del mondo occidentale. Le civiltà si avvicendavano e rinnovavano accanto a loro, ed essi si lasciavano sfiorare da quelle lotte senza alzare la testa dal solco in cui spingevano il sottile aratro simile a quello che avevano all'epoca dei Faraoni.

Quando il califfo Omar (il medesimo che aveva costruito la celebre moschea di Gerusalemme che prese il suo nome) conquistò il loro paese, i Fellà si convertirono con mansuetudine alla nuova fede, ma continuarono ad arare i campi, senza soverchiamente preoccuparsi della loro salute eterna.

Strano destino, insomma, ed ancor più strana civiltà ! Da quattromila anni quei bruni omiciattoli son venuti lavorando la terra, mietendone i raccolti, aspettando le inondazioni periodiche del Nilo, pagando tasse a chiunque accidentalmente li governasse, e offrendo al mondo lo spettacolo di una contrada dove nulla pareva cambiare, dove tutti i giorni si rassomigliavano, e dove la vita tirava innanzi in una specie di anonima continuità, rispecchiando esteriormente la placidità del vecchio Nilo che la bagna dimentico delle proprie turbolente origini fra le cateratte dell'Alto Sudan.

Eppure queste innumeri generazioni di omiciattoli bruni apparentemente privi di individualità riuscirono, chi sa per quali vie misteriose, a donare al mondo un'arte di proporzioni così notevoli che è rimasta senza parallelo, non solo nella sua perfezione, ma anche per quanto si riferisce al fascino che indubbiamente emana.

Sono cose che si dovrebbero poter spiegare. Non procedono puramente dal caso, o dalla fortuna. Rappresentano ancora oggi lo stesso enigma che rese perplesso Erodoto quando visitò la vallata nel quinto secolo avanti Cristo e restò a lungo in ammirazione davanti alle Piramidi, già ai suoi tempi venerande per vecchiaia, domandandosi: « Come fu possibile ? »

Le Piramidi hanno poco da fare con l'arte, è noto. Non meritano nemmeno un posto nel reparto dell'architettura. Sono puri e semplici problemi d'ingegneria. Non furono il prodotto di un'aspirazione estetica. Rispondevano piuttosto ad uno scopo utilitario, come le cripte delle banche odierne, con la differenza che invece di valori metallici o cartacei dovevano custodire le spoglie, infinitamente più preziose, dei defunti sovrani.

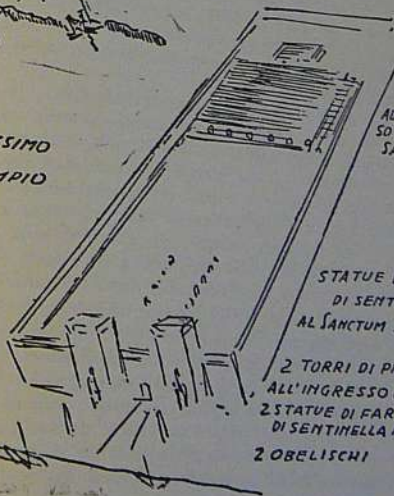
Nessuno ha ancora scoperto le ragioni delle loro colossali dimensioni, ma i più concordano nel ritenere che si debbano ricercare nel senso dell'emulazione: un senso che ha generato parecchie bizzarrie nel campo delle arti. Alcuni storici sostengono che le Piramidi rappresentino uno dei provvedimenti adottati dai governi di allora per ovviare alla disoccupazione. Comunque, sia che si debbano registrare sotto la voce di « sprechi inqualificabili », o che facessero realmente parte di qualche « piano quinquennale », o piuttosto « pluridecennale », di quei tempi, il fatto sta che non possiamo considerarle come espressioni di nessuna delle arti belle, salvo in quella misura in cui tutte le costruzioni mastodontiche erette dall'uomo possono aspirare al titolo di manifestazioni artistiche.

Ma le Piramidi, pur costituendo le antichità egiziane più universalmente strombazzate dalla pubblicità, hanno una importanza solo relativa. Tutti i popoli, in quasi tutti i periodi della storia, se debitamente organizzati dai loro reggitori e ridotti in uno stato di servile mansuetudine e di ubbidienza incondizionata, ci hanno tramandato lo stesso genere di inutili monumenti in quasi tutte le parti del mondo. Ma nessuno degli altri popoli — non i celeberrimi Elleni, non i Celti che hanno eretto Stonehenge — ha prodotto così numerosi capolavori nel regno della scultura. E con tutta certezza nessun altro popolo è riuscito a mantenere un così alto grado di eccellenza per tanti millenni Ve n'è che fiorirono per un paio di secoli e poi, con la stessa fulmineità

con cui avevano fatto irruzione nel delizioso Giardino delle Muse, se ne ritirarono, e non furono mai più in grado di ripetere il miracolo, per quanto accanitamente ci si provassero. Mentre gli Egizi fecero un lavoro di primissimo ordine per quasi quattromil'anni. E son parecchi, se pensiamo che non sono ancora passati cinquecento anni da quando il Bianco ha messo piede in America.

Le ragioni di quel fenomeno possono forse derivare dal rispetto che il popolo egizio manifestò sempre verso la tradizione. La vita del novantanove per cento della popolazione dipendeva interamente dalle stagioni, e si sa che le stagioni costituiscono la più potente tradizione fra quante si possono immaginare. Al fine di prevederne l'andamento gli Egizi avevano compiuto studi profondi sui cieli, ed è noto che la regolarità del corso degli astri può costituire una tradizione capace di far concorrenza alla tradizione rappresentata dalle stagioni. E così l'Egizio accettava la « tradizione » nella sua arte, come la accettava nella sua esistenza quotidiana: come l'alfa e l'omega della propria conservazione. Una volta che ci rendiamo conto di questo fatto, ci sarà facile capire perchè gli artisti egiziani si interessassero maggiormente a riprodurre il « tipo », sia che questo tipo rappresentasse la regalità, o il sacro gatto della regalità, che non a dare espressione alle idiosincrasie individuali dei loro modelli.

Quest'osservazione mette sul tappeto la questione della rassomiglianza. « E' un bel quadro, ma non rassomiglia affatto a mio marito ». Quando Zia Emma fa una dichiarazione di questo genere in merito al ritratto di Zio Geremia, col quale ha trascorso felicemente cinquant'anni della sua vita, il povero pittore passa un brutto quarto d'ora. Ma, dieci contro uno, Zia Emma non aveva nessuna idea del carattere delle fattezze del suo dipartito sposo; mentre il pittore, se ha occhio, come si dice, legge questo carattere in dieci minuti. Sfortunatamente, questa è una cosa che il profano d'arte capisce con difficoltà.

In Egitto, pittori e scultori erano più fortunati. Quando uno riceveva l'incarico di fare la statua a un Re, naturalmente teneva in dovuta considerazione i tratti caratteristici della sua faccia, come la forma della fronte, del naso o del mento, ma non attribuiva ad essi un'importanza primaria. L'essenziale era che il sovrano venisse rappresentato in tal modo che chiunque vedendolo esclamasse: « Questo è un Re ! » e riconoscesse in lui, se non le sembianze individuali, almeno le qualità inerenti all'alta dignità di cui era stato investito: un'aria di distacco dalle preoccupazioni della vita quotidiana, un'apparenza da semidio che lo distinguesse dai comuni mortali. Onde l'assenza totale, nelle fattezze di quegli antichi Egizi, di ogni tratto che esprima una

Tempio egizio

qualunque emozione umana. Gli occhi guardano sempre lontano: non proprio uno sguardo vitreo da allucinato, ma uno sguardo assorto in qualche cosa che sta infinitamente al di là della sfera d'osservazione riservata ai comuni esseri umani.

Per chiarire il mio pensiero, invito il lettore a fare un raffronto tra la statua d'un Faraone dell'età delle Piramidi e uno qualunque dei capolavori di Donatello, o di Rodin. Gli eroi, e persino gli dei, di questi scultori dalla mentalità moderna, sono visibilmente animati dalle stesse passioni ed emozioni che traspaiono nei lineamenti degli ordinari esseri umani.

Pel nostro gusto moderno, è appunto quest'« aria umana » che rende così interessanti le sculture degli ultimi quattro secoli. Ma gli Egizi non l'avrebbero apprezzata affatto. Per loro, sarebbe stata un controsenso. Per loro, la natura era piena di disuguaglianze. Un Dio era un Dio: un Re era un Re; un suddito era un suddito.

In quasi tutte le altre parti del mondo, l'arte ha sempre avuto intimi legami col periodo che rispecchiava. L'Egitto non fa eccezione alla regola, sotto questo riguardo, ma in Egitto quel periodo che l'arte doveva rispecchiare durò quasi quattromila anni. Questa durata non poteva non esercitare la sua influenza sulle vedute delle popolazioni. Per esse, il tempo, nel senso odierno della parola, non esisteva, quasi, non più di quanto esista pei nostri gatti o pei nostri cani o per qualunque animale.

E si può dire che non esisteva nemmeno il « paesaggio », in quanto che il loro territorio non presentava alcuna varietà. La monotonia di quelle vaste distese di terra feconda, limitate all'orizzonte da una catena di monti o dal deserto, deve aver costituito un fattore importante nel determinare le tendenze religiose del popolo. Le menti dovevano per forza essere orientate verso un ideale ultimo di perpetuità, che esse vedevano espressa nelle stagioni che si rincorrevano in eterno, nell'inesorabile corso degli astri e dei pianeti e soprattutto del loro Nilo che correva incessantemente verso l'eternità.

Se è vero che ogni civiltà possiede un suo proprio ritmo, allora è più che lecito affermare che il ritmo della civiltà egiziana fu quello di un universo perpetuantesi all'infinito. E come questo universo, pur rimanendo fedele alle sue leggi generali, va soggetto a talune modifiche d'ordine minore, che non tardano a risultare evidenti all'occhio dello studioso, così pure l'arte egizia, pur senza deviare grandemente dalle sue linee maestre, rivela alcune varianti da un millennio al successivo. E son queste variazioni che meritano di essere studiate attentamente da

chi desidera farsi un concetto esatto di quella particolarissima forma di arte.

Dovrei a questo punto menzionare subito un'altra difficoltà, che viene spesso trascurata nelle discussioni su questo argomento. Il Re, in Egitto, riservava esclusivamente a se stesso il patrocinio sulle arti. Nessuno di quei Re poteva sognarsi che sarebbe venuto un tempo in cui il suo palazzo o il suo tempio sarebbe stato convertito in un museo per turisti, ed egli stesso figurerebbe sul catalogo sotto la designazione di « Mummia N. 489-A, seconda nicchia vetrata nella settima sala dell'ala sinistra del Museo Nazionale, radiografie di David Rosen ».

Come più tardi i Romani e i popoli medievali e d'altronde tutte le nazioni che non erano consapevoli di una differenza esistente tra l'arte e la vita quotidiana, anche i Re dell'antico Egitto innalzavano, demolivano, rifacevano e modificavano palazzi e templi a loro capriccio e senza darsi alcun pensiero della posterità. Se Ramsete per caso scopriva un tempio costruito parecchi secoli addietro da un altro Ramsete e bisognevole di riparazioni, non solo ne ordinava il restauro, ma, essendo umano e quindi non scevro di vanità, faceva sostituire le statue del suo predecessore che montavano di sentinella all'ingresso mediante altre statue che ritraevano le sue proprie fattezze.

Il vezzo di modificare la facciata d'un tempio del 2500 a. C. aggiungendo, per esempio, un secondo ordine di colonne ornate nello stile del 1000 a. C., causò enormi difficoltà agli archeologi. Gli stessi nostri antenati medievali, che erano pratici uomini d'affari, se lor veniva in mente di convertire un circo romano in un villaggio in miniatura, non ci pensavano sù due volte, e ordinavano i lavori senza il minimo riguardo per gli intendimenti artistici di chi aveva fatto erigere il monumento. Erano capaci di far costruire una dozzina di catapecchie a ridosso di una chiesa gotica tra una torre e l'altra; di appiccicare una testa gotica sul tronco romanico decapitato della statua d'un santo del Duecento; di far scolpire foglie di fico di stile settecentesco su Adami ed Eve del Quattrocento; di arredare il loro salone barocco con mobili rococò. Erano capaci insomma d'ogni peccato che le nostre nozioni moderne ci fanno giudicare imperdonabile; e se avessero potuto prevedere le nostre proteste ci avrebbero probabilmente compatiti d'essere così stupidi da sacrificare i nostri comodi a considerazioni d'ordine puramente artistico. La vita, avrebbero detto, ci è stata data perchè ne godiamo a quel modo che ci garba, e non perchè ci riduciamo a dar retta alle teorie estetiche predicate da qualche balordo erudito. Ora, quando un consimile processo di alterazioni si è esteso per un periodo di mi-

gliaia d'anni, è più che naturale che i suoi risultati siano suscettibili di causare qualche perplessità agli archeologi che dirigono i lavori di scavo.

Consideriamo ad esempio il tempio di Luxor. La parte originaria risale ai giorni di Amenhotep III (o Amenofi, o Memmone, perchè gli egittologhi non vanno d'accordo sul modo di scrivere questi nomi). Amenhotep III visse al principio del quindicesimo secolo avanti Cristo. Cento anni dopo di lui, Ramsete II cominciò a restaurare il tempio. E quando Alessandro Magno visitò l'Egitto nel quarto secolo avanti Cristo, gli Egiziani erano ancora intenti a manomettere l'edificio originale di Amenhotep, e non manifestarono alcuna sorpresa quando il giovane re macedone ordinò il completo rifacimento delle aule d'ingresso in base ai piani dei suoi architetti.

Mi rincresce dire che quasi ogni singolo tempio e palazzo egiziano ha subito un destino consimile, soffrendone molto seriamente. Il peggiore destino toccò alle Piramidi. Era piuttosto difficile alterarne la forma. Ma quelle enormi costruzioni, più alte della cattedrale di San Paolo in Londra, erano in origine protette contro il calore del deserto da strati di pietra dura proveniente dalle cave di Tura. Tre millenni più tardi, gli Arabi ebbero bisogno di materiale per costruire le loro moschee al Cairo. E non trovarono niente di meglio di quei macigni esterni che proteggevano le Piramidi, le quali furono così condannate all'inevitabile rovina. Sarà questione di un altro paio di millenni, ma sono condannate a sparire.

Basterà questo accenno al « vandalismo », o piuttosto all'indifferenza (perchè era pura pigrizia, e non il resultato di alcuna cattiva intenzione) dei popoli trapassati, per indicare quanto ci sia difficile riuscire « sistematici » nel discutere di arte antica. Se per giunta ricordiamo che gli artisti d'una volta non firmavano quasi mai le loro opere (non esiste quasi una sola scultura greca che porti la firma autentica del suo fattore), dobbiamo per forza ammirare gli archeologi che in un secolo solo hanno potuto mettere un po' d'ordine nel caos del più antico forziere del mondo.

L'arte degli Egizi, come quella dei Giapponesi e di tutti gli altri popoli orientali, ignorava il valore della prospettiva. Poichè invece la prospettiva sostiene una parte così importante nel nostro odierno atteggiamento di fronte alle arti, tanto vale che io cominci per enunciare una definizione della parola.

La prospettiva è l'arte di riprodurre gli oggetti su una superficie piana in modo tale che il dipinto produca la stessa impressione di po-

sizioni relative e di grandezza e di distanza che gli oggetti in sè producono quando li osserviamo da un dato punto di vista. E se questa definizione suona un po' complicata, eccone un'altra più semplice: La prospettiva è un metodo atto a ritrarre tre dimensioni su una superficie bidimensionale.

Oggi ogni bambino ha dimestichezza con qualcuna almeno delle poche regole fondamentali di quella prospettiva che gli permette di guardare un dipinto come guarderebbe un paesaggio. Sa tutto sul conto del misterioso punto evanescente, e dell'apparente convergenza di linee e piani paralleli. Qualunque marmocchio sa dare agli oggetti la forma e la posizione volute per farli apparire non come se li avesse disegnati su una superficie piana, ma come se fossero circondati dallo spazio.

Ma solo nel Quattrocento i pittori cominciarono a seriamente preoccuparsi della prospettiva: questo nel mondo occidentale, perchè in quello orientale non hanno ancora incominciato adesso a preoccuparsene. Questa noncuranza del pittore orientale non rende i suoi dipinti meno piacevoli alla vista di quelli fra noi che hanno imparato a guardare i quadri nello stesso modo in cui li guarda lui. Ma agli altri fra noi, che hanno sempre vissuto in un mondo nel quale la prospettiva era considerata come una condizione necessaria, il metodo orientale può causare non poca irritazione. Provano lo stesso smarrimento che avvertono quando sentono per la prima volta un pezzo di musica moderna che non tiene il minimo conto del fatto che l'armonia dovrebb'essere una piacevole concordanza di suoni.

La prospettiva insomma è una cosa che, come la passione per le olive o per i broccoli o per la musica moderna, si acquista solo con l'esercizio della volontà. Nessuno è mai nato con la conoscenza della prospettiva, come non è mai nato nessuno con la naturale abilità di penetrare i misteri dei logaritmi. È per questo che i bambini piccoli piccoli disegnano « piatto » senza curarsi di conseguire effetti tridimensionali. Così anche la pittura nella sua fanciullezza era priva di prospettiva, o se svelava un qualche senso di prospettiva, era un puro caso.

Ora quando l'arte, come in Egitto, assurge alla dignità di « tradizione », e le circostanze sono tali da far nascere il bisogno di adibire i sacerdoti o i governanti all'impresa di convertire quelle tradizioni in rigorose regole di vita, allora i resultati sono suscettibili di generare una quasi totale rigidità di espressione e di gesti. Se il Re, o i membri della casta sacerdotale non li avessero costretti ad aderire alle vecchie formule tradizionali, non è da escludere che gli Egizi si sarebbero rivelati capaci di esprimere le loro emozioni sotto altre forme artistiche, perchè

erano acutissimi osservatori. Nelle loro primissime statue in legno si nota un'abilità davvero speciale nel ritrarre i lineamenti caratteristici delle persone. Gli stuoli di servi scolpiti nel legno che popolano i mausolei dei Faraoni costituiscono la più valida testimonianza della singolarità del genio di quegli ignoti scultori.

Ma in quel paese della tradizione, tutto concorreva a rendere statica la vita. I metodi d'agricoltura, le regole di condotta, le usanze popolari, tutto, insomma, era come cristallizzato, e nemmeno le catastrofi nazionali potevano determinare un mutamento. Nel campo, poi, della scultura, la natura stessa contribuiva ad aumentare quella rigidità che riesce così spiacevole a chi comincia a studiare l'arte egizia. L'unico materiale a disposizione era il granito. Marmo non ce n'era. Il marmo può palpitare di vita, se trattato a dovere. Il granito non solo suggerisce rigidità, ma la impone.

Ma se anche gli scultori avessero potuto lavorare su un materiale più dolce, è dubbio che avrebbero potuto sottrarsi alla rigidità cui erano forzati dal sistema sociale e religioso sotto cui vivevano. In altri paesi, nei quali l'attività principale fosse stata la pastorizia, non si sarebbe sentito il bisogno della collaborazione. Ogni individuo avrebbe pensato a sè. Se era pigro, la sua sposa e la sua prole potevano soffrire la fame, ma la comunità non ne risentiva danno. A meno che per disperazione non tentasse di appiccare il fuoco alla propria capanna, compromettendo così la sicurezza dei suoi vicini di casa, il fannullone era libero di oziare e nessuno s'occupava di lui.

Ma nella valle del Nilo la costante collaborazione di tutti era una necessità. Non si può costruire da soli una diga di irrigazione. Non si può irrigare a pezzettini, ed a capriccio dei singoli. Quei milioni di abitanti addensati nella valle stretta, la cui larghezza non superava in nessun punto quindici o sedici chilometri, dovevano per forza sottomettersi ai voleri o almeno alla direzione di un comando centrale. All'origine, era stato appunto l'interesse collettivo che aveva imposto la collaborazione di tutti gli sforzi individuali, e poichè il sistema aveva dato buoni frutti, esso durò per tutti i millenni durante i quali l'Egitto sussistè come unità indipendente.

Il Faraone era il capo dello Stato. A nessuno poteva venire in mente che esistessero altri sistemi di convivenza sociale. In un mondo di fame e di miseria, gli Egizi si rendevano benissimo conto di fruire, nel loro vasto granaio, di condizioni migliori di quelle che erano consentite ai popoli finitimi. Poteva accadere che, a lunghi intervalli, quando le tasse erano troppo gravose, o quando il paese languiva sotto la dominazione di qualche invasore, l'esasperazione spingesse il popolo

sull'orlo della ribellione. Ma per tutto il resto del tempo la plebe formava una comunità di docili omiciattoli bruni dispostissimi ad obbedire al loro sovrano, e ad accatastare tutti i milioni di macigni che occorrevano per costruire i palazzi e i templi che circondavano la capitale. C'era una cosa sola che non amavano fare: morire.

Il che era comprensibilissimo. Dall'origine del creato in poi, nessuno ha mai sinceramente desiderato di morire. E molte nazioni, come la nazione ellenica, facevano la faccia brusca alla comparsa della Morte, appioppando anche al becchino ogni sorta di epiteti poco complimentosi. Ma gli Egizi furono, ch'io sappia, il solo popolo che abbia mai tentato di prendere in giro la Morte facendo finta di ignorarne l'esistenza.

Parecchi millenni dopo, l'arte della Cristianità si dedicò quasi esclusivamente ad esprimere i diletti e le gioie del mondo avvenire: un mondo nel quale le anime pie hanno eterna beatitudine al riparo dalle molteplici iniquità di questa lamentevole valle di lagrime. E gli storiografi, tentando di ricostruire dal punto di vista cristiano la filosofia degli antichi Egizi, erano venuti alla conclusione che costoro, mossi come i Cristiani dal disprezzo del mondo, avevano convertito tutto il loro paese in una vasta necropoli, in cui le tombe, i sarcofaghi, le Piramidi, le cripte e via dicendo costituivano altrettanti sintomi della loro venerazione della Morte. In altre parole, quegli storici ci rappresentarono gli Egizi come un popolo di disgraziati, soggetti in terra ad una vita così infelice che, al pari dei Cristiani venuti più tardi sulla scena del mondo e rifugiatisi nelle catacombe, erravano sconsolatamente nelle tenebre dei loro mausolei leggendo il celebre Libro dei Morti; che era una specie di guida turistica ad uso dei visitatori dell'Averno.

Conclusione, questa, che falsava totalmente la realtà. Gli Egizi, è verissimo, e mi pare d'averlo già detto, vivevano una vita monotona. Ma la monotonia non esclude necessariamente la felicità; non implica malcontento della vita che si è forzati a vivere. Al contrario, molti che vivono quella che a noi Americani moderni sembra una vita vuota e deprimente possono essere molto più tranquilli e contenti di noi, che ci immaginiamo sempre di poter scoprire qualche paradiso terrestre se solo ci mettiamo sul serio a cercarlo.

Il contadino egizio era un povero diavolo, ma piuttosto sereno, perchè non conosceva la dottrina del « peccato », inventata dai Giudei molto più tardi. Poteva, come l' Eschimese, non possedere nulla, ma rideva molto più spesso degli abitanti delle nostre città, iugulati da

quei terribili oggetti inanimati che rendono così gravosa la vita moderna.

Poichè inoltre egli era molto semplice, pensava che non potendo negare l'esistenza della Morte tanto valeva far finta di non averne mai sentito parlare. E fu probabilmente questa l'origine del culto dei morti. Sarebbe anzi più appropriato chiamarlo il « culto dei vivi », in quanto si risolve in un patetico tentativo di illudere se stessi circa il fato che attende invariabilmente tutte le creature.

Chi esamini, alla luce di questo pensiero che ho testè espresso, gli oggetti che gli archeologi hanno rinvenuto nelle tombe egizie, non può non ritenerlo per lo meno plausibile. Mentre la tomba cristiana poneva l'accento su tutto ciò che ricordasse la provvisorietà del mondo terreno, il mausoleo egizio era arredato con mobili splendidi, e vi si riponevano gioielli, profumi, ricchi indumenti, le statue in miniatura di tutta una coorte di ancelle, di cuochi, di musici, di guardie armate, di segretari, di barcaroli: tutta gente la cui funzione era di accompagnare il morto nel suo ultimo viaggio. Tutta questa messinscena non aveva altro scopo che quello di permettere ai superstiti, cioè a tutti i vivi, di far finta che non fosse successo nulla; e che il re, o il padre, o il marito, o la sposa, eccetera, sebbene fossero partiti da questo mondo, continuavano la vita nell'altro, compiacendosi della presenza delle persone o degli oggetti con cui avevano acquistato familiarità su questo pianeta.

All'interno, poi, dei palazzi, l'ingenita gaiezza degli Egizi e la gioia puerile che derivavano dalle immagini colorate sono manifeste nelle centinaia di migliaia di raffigurazioni che ricoprivano le pareti, le colonne e i soffitti di tutte le sale. Rappresentavano semplici scenette della vita quotidiana delle masse: dal modo con cui si sventra il pesce prima di cucinarlo, fino ai metodi con cui un Re può incutere terrore ai suoi nemici. Talora queste illustrazioni erano semplicemente dipinte, ma per lo più erano graffite, arieggiando già a quei lavori di scultura che gli Italiani denominarono bassorilievo, mezzorilievo e altorilievo.

Troveremo più tardi dei magnifici bassorilievi squisitamente scolpiti nel Partenone di Atene e nel Borobudur di Giava ed in molti templi indiani. Gli Egizi, tuttavia, davano pochissimo rilievo alle figurine, si limitavano a graffirne i contorni. Oggi siamo così poco avvezzi a questa forma d'arte, che non mette conto enumerarne le varie distinzioni; ma un bassorilievo è difficilissimo da eseguire, e solo i grandi artisti ci si provano; e il lavoro produce un effetto tanto più piacevole quanto più semplice ne è il disegno.

Il lettore si sarà già accorto che io non sono di quelli che pensano che tutto quanto fu fatto quattromila anni addietro debba essere più bello di quanto facciamo oggi. Ma vi sono certe cose che l'artista d'una volta eseguiva meglio dei moderni, e per varie buone ragioni.

In primo luogo l'arte al giorno d'oggi non è più parte integrante ed essenziale della vita d'un popolo; l'artista è diventato un individuo che esercita un'attività non rigorosamente necessaria e a cui ricorriamo ogni tanto per il nostro piacere.

In secondo luogo, da quando è stato inventato l'odioso ritornello « Il tempo è moneta », la premura si è furtivamente introdotta così nella bottega dell'artigiano come nello studio dell'artista. Ora è altrettanto stolto esigere che essi accelerino il loro lavoro, quanto pretendere dalla natura che si sbrighi col suo. Il bassorilievo è un'arte che richiede gran tempo e molta pazienza: due cose che a noialtri sembrano fare difetto, e di cui l'arte sente la perdita.

In terzo luogo pare che l'odierno modo di vivere non si presti volentieri nè alla scultura nè al bassorilievo. La casa che abbiam messa sù ieri, può venir rasa al suolo domani.

L'artista egizio era immune da questi svantaggi. Egli lavorava per tutta l'eternità, dato che la vita nazionale poggiava sull'assunto che nulla muterebbe mai. È naturale che l'uomo si accinga con miglior lena e con maggiore coscienziosità all'esecuzione di un lavoro quando sa che i suoi posteri lo ammireranno ancora tremila anni dopo la sua morte.

Del resto, i metodi stessi di costruzione offrivano all'artista egizio la possibilità di esercitare al massimo grado la sua maestria. Quei templi non erano chiese nel senso che attribuiamo oggi alla parola. Al cattolico o al protestante moderno, la parola chiesa suggerisce l'idea di un'aula abbastanza vasta per accogliere parecchie centinaia di persone sedute, che vi si adunano per venerare la divinità. Eccettuati i pochi momenti durante i quali viene ascoltata una predica spirituale o morale, per tutto il resto del tempo il pubblico prende parte attiva ed immediata nel servizio divino. Prega col ministro, canta gli inni. Si può dire che è la comunità che costituisce la chiesa, tanto vero che se l'edificio risultasse per qualche ragione indisponibile, i fedeli si adunerebbero in un qualsiasi altro luogo o magari all'aperto, e il servizio divino potrebbe avvenire egualmente.

Il tempio egizio, invece, non rispondeva affatto ad uno scopo analogo. La comunità non partecipava in alcun modo al servizio: il servizio era tutto, e consisteva di certi atti simbolici da parte dei sacerdoti, mentre il pubblico non contava per nulla. Perciò il tempio con-

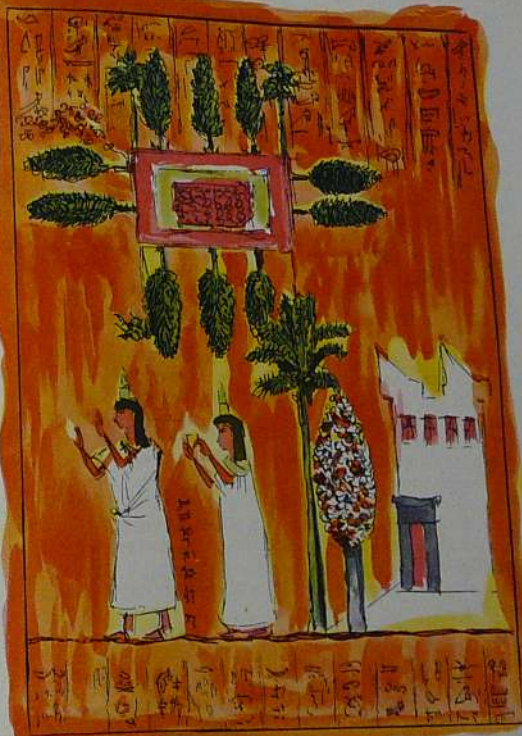
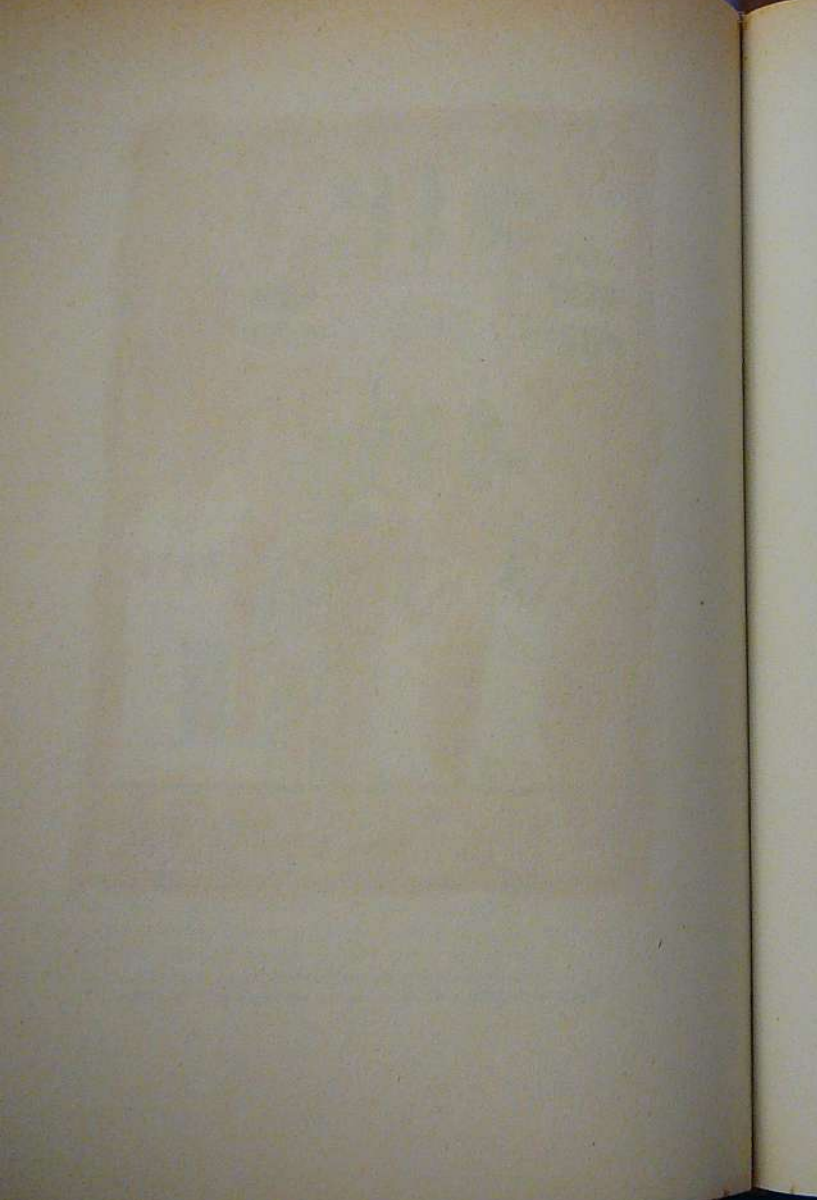
sisteva di due sezioni distinte e totalmente differenti. C'era l'esiguo recesso buio, adibito alla « residenza terrestre » del dio che era venerato in quel luogo particolare; e questo era il « sanctum sanctorum » al quale la plebe non aveva diritto di accesso; e poi c'era la grande area cintata e suddivisa in vari cortili di disegno e di proporzioni imponenti e cosparsa di statue e di opere architettoniche della massima grandiosità.

Ho detto « residenza terrestre » perchè naturalmente gli dei abitavano in un mondo a parte, e solo qualche volta si degnavano di venire a visitare il sito in cui alcuni pochi alti dignitari avevano il privilegio di poterli ossequiare.

La grande aula del tempio di Karnak era lunga 101 metri, larga 51 e alta 28, e conteneva 134 colonne. Era illuminata da finestre aperte torno torno immediatamente sotto il tetto, e tutta quanta la superficie delle pareti era disponibile per i dipinti e i graffiti. Tutta la pittura era a tempera, che è una delle più antiche forme di pittura usata anche dall'uomo delle caverne. Nelle sue forme più semplici, la tempera consiste di vari colori mescolati con qualche sostanza appiccicosa o glutinosa; la miscela si scioglie nell'acqua, e poi viene applicata sull'intonaco o direttamente sulla calce del muro a secco. Nella pittura moderna si usa invece il metodo a fresco; i colori cioè vengono applicati sull'intonaco prima che sia secco, e penetrano nell'intonaco, producendo effetti sensibilmente diversi da quelli dell'antica pittura a secco.

Quanto ai colori usati dagli Egizi, al principio erano soltanto due specie di inchiostri, rosso e nero. Perchè sono stati gli Egizi gli inventori di quel meraviglioso fluido che chiamiamo inchiostro. Più tardi usarono anche il giallo, il verde, l'azzurro, e un altro rosso che tendeva all'ocra.

La pittura egizia raggiunse il suo più alto sviluppo tra la dodicesima e la diciannovesima dinastia, all'incirca tra il 2000 e il 1300 a. C., l'èra dei Ramsete. I fratelli Van Eyck inventarono, si dice, la pittura ad olio nell'anno 1400 della nostra èra. Cito quest'informazione solo per indicare che noi ci troviamo ancora nello stadio iniziale dello sviluppo della nostra pittura, al confronto dei settecento anni che gli Egizi ebbero a disposizione per sviluppare la loro.

Ai nostri occhi l'arte degli Egizi appare come qualcosa di quasi inconcepibile, quando pensiamo che era un'arte anonima della quale stentiamo a vedere così il principio come la fine, perchè nacque Dio sa quando, e continuò sotto infinite forme di governo e di malgoverno, sopravvivendo alle invasioni e ai cataclismi della natura come

Arte senza prospettiva.
Egitto, anno 2000 a. C. Un Faraone e sua moglie nel loro giardino

il mare sopravvive alle tempeste e alle maree, ed edificò e scolpì e dipinse e disegnò e incise e praticò qualche sorta di musica e passò dal legno al bronzo e dal bronzo al ferro e dalla creta al vetro e dal cotone alla tela, come se la vita non avesse avuto altro proposito all'infuori di quello di esser vissuta tranquillamente, pazientemente, pacificamente, senza chiedere ricompensa o temere disastri.

Un mondo strano davvero, se lo contempliamo alla luce della nostra moderna filosofia della vita, che pone un esagerato accento sui diritti e sui privilegi dell'individuo, il cui « io » domina tutto l'ordito sociale, morale ed artistico della società. Un mondo strano davvero; ma un mondo che, eccezion fatta per il mondo cinese o indiano, ha durato molto più a lungo d'ogni altro esperimento di governo che sia stato fatto nei cinque millenni della storia. Attualmente, in alcune nazioni, come l' Italia per esempio, suscettibili per la loro stessa antichità di affrontare il problema del superamento dell'individualismo artistico moderno, l'idea di un'arte sopraindividuale, ossia concepita come la espressione di una comunità nazionale, ha ripreso a fiorire, e spetta solamente al tempo di dimostrare i possibili sviluppi futuri di questa idea importante.

La nostra arte moderna è l'espressione di alcune personalità individuali. I templi e le statue dell' Egitto erano l'espressione delle comunità. Quando Mosè li contemplò, erano già molto vecchi. Quando Cesare li ammirò, erano più vecchi ancora. Quando Napoleone ne usò come di sfondo ai suoi altisonanti effetti oratorii più vecchi ancora. Eppure, se prendiamo a studiarli in privato, notiamo che molte di quelle figurine in legno e di quelle mute statue di guardie armate hanno un'aria fresca e giovanile come se fossero state fatte solo l'altro ieri. Il fenomeno è inesplicabile. Ed è meglio che sia così. Nel regno dell'arte è sempre imprudente fare troppo assegnamento sulla nostra facoltà di ragionare: è più savio accettare con grato animo. All'ingresso di ogni museo dovrebbe stare la scritta: *Accettare e dir grazie.*

CAPITOLO QUARTO

BABILONIA, LA CALDEA E LA TERRA DEI MISTERIOSI SUMÈRI

L'insospettata arte della Mesopotamia.

Quando comparvero sulla scena del mondo, sotto la forma di una nazione indipendente, gli Stati Uniti d'America, l'arte egizia era rimasta per quasi millecinquecento anni nascosta agli occhi del mondo occidentale. Ma almeno si sospettava che fosse esistita una volta. Era sempre circolato qualche vago rumore relativo alle Piramidi, e a quei templi antichi che si diceva fossero alti un chilometro e coprissero migliaia di chilometri quadrati. I Turchi non accoglievano urbanamente chi s'avventurasse a curiosare in quella direzione, ma di tanto in tanto qualche ardito viaggiatore riusciva a dare lo sgambetto alle guardie mussulmane, e al ritorno raccontava la storia delle incredibili avventure che gli eran toccate fra le mummie dei re, dei gatti e dei coccodrilli che popolavano quello strano deserto.

Frattanto l' Europa continuava a vivere nell'ignoranza quasi completa di quei tesori che giacevano nascosti nelle valli del Tigri e dell' Eufrate. Il Vecchio Testamento menzionava una Torre di Babele, e un manipolo di Crociati che si erano arrischiati al di là del Giordano aveva giurato di aver visto coi suoi occhi le rovine di quel favoloso edificio. Ma nessuno li aveva presi molto sul serio. Erano racconti che potevano allinearsi insieme con quelli di Sir John Mandeville, il quale aveva pubblicato, nella seconda metà del secolo decimoquarto, un libro in cui descriveva certi ruderi dell'Arca di Noè, ch'egli aveva trovati sulla vetta dell'Ararat.

Finalmente, verso la metà del secolo scorso, gli archeologi europei cominciarono a dedicare la loro attenzione alle distese di sabbia della

Mesopotamia. Erano una desolazione, ma una volta la pianura era stata così fertile che taluni volevano vedere in essa il tradizionale paradiso del Vecchio Testamento.

È noto che la Mesopotamia costituiva una regione radicalmente diversa dall' Egitto. L' Egitto era stato popolato da un'unica razza per oltre quattromila anni. La Mesopotamia invece aveva così spesso cambiato di mano che era quasi impossibile classificare i tesori che le operazioni di scavo mettevano in luce con tanta profusione. C'erano dei mosaici sumèri, le statue babilonesi, le rovine dei templi della Caldea, le lapidi di Babilonia, le statue dei guerrieri ittiti, e i ruderi rinvenuti nella terra di Urr, patria di Abramo, capostipite così degli Ebrei come degli Arabi.

Per vario tempo gli archeologi non furono d'accordo nello stabilire quale delle due arti, l'egizia e la mesopotamica, fosse la più antica, perchè non potevano assodare se il popolo babilonese avesse influenzato l'egiziano, o viceversa. Per quanto si riferiva alle date, i due territori si bilanciavano a vicenda, perchè in entrambi sono stati rinvenuti nell'ultimo cinquantennio dei ruderi che risalgono al quarantesimo secolo avanti Cristo. Ma per quanto si riferisce alla questione della reciproca influenza, per risolverla dovremo aspettare di aver acquistato molte più cognizioni di quelle che abbiamo potuto procurarci. Perchè se i due paesi si fossero realmente conosciuti rispettivamente ed avessero mantenuto relazioni, come si spiega che gli Egizi non imparassero mai a costruire le volte e persistessero a munire i loro palazzi con tetti piatti, mentre i Babilonesi erano maestri nella costruzione delle volte, fino al punto di eseguirle senza l'aiuto di sostegni di legno?

Può darsi che la risposta dipenda dalla differenza tra i materiali da costruzione in uso nei due paesi. Gli Egizi potevano procurarsi dalle montagne vicine tutte le qualità di pietra di cui abbisognavano, mentre i Mesopotami facevano quasi esclusivamente uso del mattone. E per questa ragione i loro palazzi e templi non sono così bene conservati come quelli egizi. Ma quanto a capacità, gli Assiri e i Caldei non erano certo inferiori agli Egizi. Si può forse persino sostenere che fossero superiori, perchè il modo realistico della loro espressione, soprattutto nel riprodurre la vita animale, era di un ordine assai più alto di quello dei loro rivali.

A questo punto possiamo per la prima volta osservare che l'arte di un paese esprime visibilmente e udibilmente l'anima nazionale. Perchè mentre l' Egizio era per natura docile e pacifico, il Babilonese e l'Assiro invece erano feroci, ed ammiravano la ferocia per se stessa. Molti dei loro bassorilievi meravigliosamente eseguiti rappresentavano

scene di tortura d'una brutalità tale che ad esaminarli si prova quasi sgomento, ancora adesso, dopo che gli attori di quelle scene sono scomparsi da seimila anni.

La zotichezza di quelle genti è espressa anche nel modo con cui gli artisti trattavano la figura umana. L'Egizio conferiva alle sue figure una certa raffinatezza, un'aria di eleganza mondana. Osservando alcune sue immagini di donne, ci vien fatto di pensare a certi odierni figurini dei giornali di moda, che danno un esagerato rilievo ai particolari che meglio servono ad accentuare il fascino femminile. I

Egitto e Caldea

Caldei (uso questo termine biblico per designare in blocco la popolazione di quelle regioni), invece, disegnavano l'uomo corto e tozzo, per evocare l'idea della sua forza muscolare. Della donna ci hanno tramandato pochissime immagini; qualche rara statua rinvenuta, rappresentante una regina o una schiava, è totalmente priva di grazia.

A questo punto dovrei accennare ad uno dei più antichi ed enigmatici problemi che fronteggino lo studioso d'arte. Esiste realmente un rapporto tra l'anima umana, tra la sensibilità dell'uomo e la sua capacità artistica ? È dimostrabile che, in confronto dell'uomo ordi-

nario, un bravo artista ha maggiore probabilità di superare il prossimo anche in rettitudine e in generosità? Bisogna dire che il dubbio qui prospettato cade di fronte all'arte cristiana. Lo spirito dei grandi artisti sorti dopo Cristo e per virtù di Cristo, così manifesto nelle loro opere d'arte, esclude e rende incompatibile con la creazione artistica l'idea che questa creazione non scaturisca dal rapporto tra la sensibilità dell'uomo e la capacità dell'artista. Se non che nelle epoche precedenti è molto difficile scoprire alcuna relazione di questo genere. Troveremo altre occasioni, nel corso di queste pagine, per ritornare su questo argomento. Ma una mattinata spesa nelle sale assira o babilonese dei grandi musei di Londra, Parigi e Berlino (la maggiore raccolta di documenti è a Parigi) basta per mettere in evidenza la sorprendente combinazione di cui parlavo, e cioè una genialità meravigliosa unita ad una totale assenza di sentimenti umani.

Questa impressione può in parte derivare dal fatto che quasi tutta l'arte della Mesopotamia era di carattere ufficiale. Le arti minori, che fanno della valle del Nilo un così dilettevole luogo di studio, non sembrano essere state grandemente incoraggiate in Mesopotamia. E l'arte ufficiale degli Assiri, dei Sumèri e dei Babilonesi difettava di quel senso della durata che è così caratteristico dei lavori eseguiti in Egitto. Era un'arte creata allo scopo di dare risalto alla forza bruta e alla prepotenza di un esiguo numero di dinastie locali. Poichè questi potentati dovevano almeno propiziarsi i sacerdoti, essi contribuivano generosamente all'erezione dei templi costosissimi, che per compenso erano pieni di bassorilievi e di statue che esaltavano le virtù e le gesta dei governanti.

Fornirò qui alcuni cenni cronologici relativi a questa parte del mondo, che spero serviranno a chiarire le idee circa la successione delle razze in Mesopotamia.

Nel quarantesimo secolo avanti Cristo tutto il territorio doveva essere occupato da un popolo unico, noto sotto il nome di Sumèri. Sappiamo per certo che i Sumèri vivevano tra il Tigri e l'Eufrate nel 3500 a. C., e che scomparvero dalla scena poco prima dell'anno 2000. Probabilmente erano d'origine nordica, e forse provenienti da quello stesso altipiano dell'Asia centrale che fu la culla dei nostri antenati.

Il lettore noterà che procedo con molta cautela, facendo abbondante uso di « forse » e di « probabilmente », perchè le ricerche e gli scavi dei prossimi anni potranno modificare le nostre cognizioni odierne. Sappiamo comunque, dalle loro sculture, che i Sumèri non

somigliavano per niente ai Semiti che più tardi si impadronirono di tutto questo territorio provenendo dalle sabbie d'Arabia.

Questi Semiti erano pelosissimi; portavano lunghe barbe nere. La barba, anzi, era considerata un attributo così indispensabile della virilità, che faceva parte del costume cerimoniale del personaggio ufficiale, tanto che nelle solennità gli sbarbati si mettevano la barba finta, un po' come i nobili inglesi si mettono la corona sulla testa quando vanno all'incoronazione del Re, e come i nostri Indiani si agghindavano con penne di tacchino quando partivano per la guerra.

I Sumèri invece erano sbarbati. All'origine portavano gli scopettoni, come i nostri avi durante la Guerra Civile, ma appena si avviarono sulla strada della civiltà misero alacremente all'opera tutti i loro barbieri, e da quel momento così i capi come i gregari sono rappresentati in tutte le immagini col viso completamente glabro e con tremendi nasi aquilini, la cui curva tuttavia si differenzia sensibilmente da quella dei nasi semitici delle statue assire e babilonesi.

Durante quel periodo, dal 4000 al 2000 a. C., il paese era apparentemente suddiviso in parecchie unità relativamente piccole e semi-indipendenti, governate da re che vivevano nelle città fortificate. Ur dei Caldei, donde Abramo prese le mosse per eseguire le sue peregrinazioni, era una di queste fortezze sumère. I palazzi di questi reucci sono scomparsi, ma abbiamo scoperto un buon numero dei loro sepolcri, pieni di oggetti d'oro, d'argento, di bronzo, d'avorio e di madreperla, finemente cesellati.

Dopo il 2000 i Sumèri escono di scena, ma, fatto abbastanza curioso, la loro lingua sopravvisse. Quasi tutti i bassorilievi sumèri sono coperti di incisioni curiose. Erano segni inventati dai Sumèri nella stessa epoca in cui gli Egizi inventarono i loro geroglifici: ma questi ultimi erano dipinti, mentre i Sumèri li incidevano nel mattone con l'aiuto d'un chiodo o d'una cannuccia di legno, così che risultavano cuneiformi.

Questi segni rappresentavano il metodo di scrittura dei Sumèri, e doveva essere un metodo efficace, perchè gli invasori che sottomisero ed assorbirono i Sumèri continuarono a farne uso per altri duemila anni, e fu così che la loro lingua si conservò, almeno sotto la forma scritta, perchè non ci risulta che continuasse ad essere parlata.

Il processo d'assorbimento dei Sumèri deve esser durato lungo tempo. Ur scomparve, e fu sostituita da Accad, ma l'arte di Accad continuò a mantenere i caratteri prettamente sumèri. Apparentemente i conquistatori si erano resi conto della propria inferiorità culturale, e lasciarono che i Sumèri badassero agli interessi intellettuali

della collettività, mentre essi stessi attendevano alla riscossione delle tasse ed ai bisogni politici dell'ora.

Nel frattempo la rinomanza della fertilità della Mesopotamia doveva essersi diffusa in tutte le direzioni, perchè dopo il 2000 a. C., entrambe le valli del Tigri e dell' Eufrate vennero invase da una quantità di razze e tribù in cerca di migliori condizioni di vita. Verso il 2000 il paesello di Babilonia cominciò a svilupparsi in una grande città sotto il governo di Re Hammurabi, l'autore di quel nobile codice tuttora conservato, dal quale Mosè attinse mille anni più tardi quando diede al suo popolo profugo dall' Egitto le Tavole dei Dieci Comandamenti.

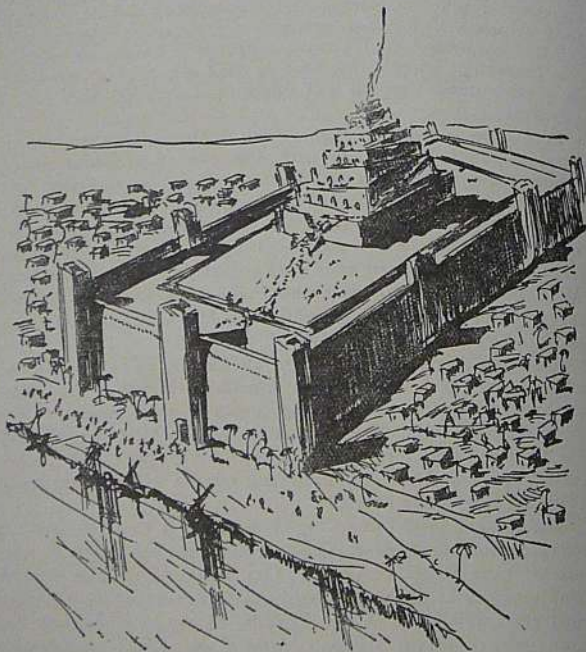
Poco dopo la morte di Hammurabi, la Mesopotamia fu invasa da quei misteriosi Icsi che più tardi dovevano sostenere una parte così importante nella storia dell' Egitto, e i cui successi erano in parte dovuti al fatto che combattevano a cavallo, mentre il resto del mondo ancora s'arrabattava a piedi. Gli Icsi attraversarono di galoppo tutta la Mesopotamia e conquistarono l' Egitto, dove posero termine al Regno Medio. Dopo vari secoli gli Egizi, che ne avevano filosoficamente sopportato il gioco, riuscirono finalmente a scacciarli dal loro suolo, e gli Icsi ritornarono di galoppo in Mesopotamia. Ma questa volta si trovarono di fronte gli Ittiti.

Gli Ittiti devono avere sconfitto gli Icsi nel corso del quattordicesimo secolo avanti Cristo. Erano discendenti di Heth, e sono menzionati nell'Antico Testamento. Nel secolo seguente furono a loro volta sconfitti dai Frigi, che provenivano dall'Asia Minore, ed ai quali spetta l'onore d'aver fornito alla Rivoluzione Francese quel famoso berretto che i buoni patriotti portavano quando ballavano in tondo attorno all'albero della libertà.

Nemmeno i Frigi furono capaci di tenere le loro posizioni più a lungo dei loro predecessori. Questa volta toccò agli Assiri il reggimento di tutta l'Asia occidentale. Qui almeno ci troviamo su un terreno conosciuto, perchè gli Assiri erano contemporanei dei grandi profeti ebrei. Ninive fu la loro capitale, ed essi vi edificarono degli enormi palazzi, di cui abbiamo scoperto gli avanzi, consistenti in frammenti di muri ricoperti di immagini che mostrano le terribili cose che gli Assiri erano capaci di fare a chi si opponeva alla loro volontà.

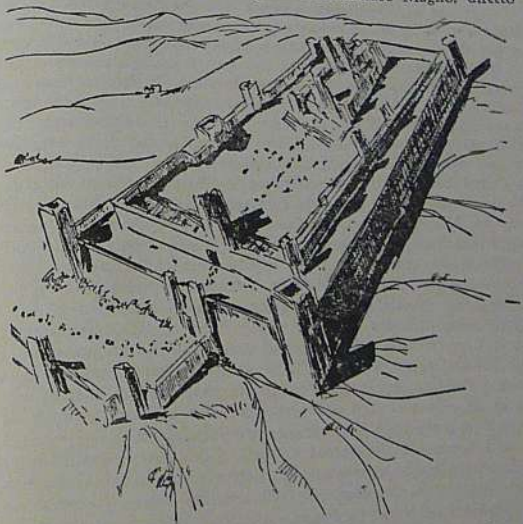
Poi, senz'alcuna ragione apparente, Babilonia risorse dalle sue ceneri, e l' Impero degli Assiri sfumò. L'Asia occidentale fu soggiogata. Gli Ebrei furono scacciati dalla Palestina e ripararono in Babilonia; secondo un'altra versione essi abbandonarono volontariamente

la Palestina per andare a trafficare a Babilonia, che era la Nuova York di quel tempo, ed offriva assai più possibilità di lucro che non la cittadina di Gerusalemme, sempre dilaniata da sommosse religiose.

Questa seconda infornata di Babilonesi, infinitamente più civili

Il Tempio di Babilonia

dei loro predecessori assiri e anche dei propri antenati, fece della loro capitale un luminoso centro di erudizione. Essi posero le fondamenta di quella scienza della matematica e dell'astronomia che affascinò i Greci così profondamente da indurli a venerare Babilonia come la

Madre della Sapienza ed a reclutarvi i propri maestri quando incominciarono ad interessarsi agli studi.

Alla fine, comunque, la seconda Babilonia soccombette come la prima e come tutti gli altri imperi e regni che avevano successivamente fiorito nella regione. Nessuno s'era dimostrato capace di impiantare una forte nazione centralizzata. Quando Alessandro Magno, diretto

Il Tempio di Salomone, edificato da architetti babilonesi secondo i consueti modelli babilonesi

all' India, arrivò a Babilonia nel quarto secolo avanti Cristo, la trovò in rovine, ma era ancora così impressionato dall'antica gloria del nome, che stabilì di restaurare la città e di farne la capitale del grande Impero africano - europeo - asiatico che intendeva fondare. Per il momento aveva altre cose da fare, ma cominciò per ordinare la riedificazione della reggia. E durante il banchetto inaugurale, morì improv-

visamente nella sua sala da pranzo, nel giugno del 323 a. C. La sua morte frustrò tutti i suoi piani. La Mesopotamia non riacquistò mai la sua indipendenza. Passò dalle mani d'un generale ambizioso in quelle di un altro, finchè diventò parte dell' Impero Romano. La storia è lunghetta e complicata: ma bisognava rievocarla per rendere più facile al lettore la soluzione del rompicapo dell'arte della Mesopotamia.

Poichè ogni arte, specie agli esordi, è destinata a subire l'influsso della religione, giova ch'io faccia qualche cenno relativo alle fedi di tutte queste tribù che per circa quaranta secoli si combatterono per il possesso di quella fertile terra che le attraeva come il nostro paese ha attratto per gli ultimi quattro secoli i popoli diseredati di Europa. Eran tutta gente nomade, che migrava di luogo in luogo con le sue mandrie in cerca di un territorio nel quale potersi sistemare definitivamente. La religione era quindi quella abituale ai popoli che dopo aver menato un'esistenza da vagabondo si dedicano ad una vita se non sedentaria almeno stazionaria; che abbandonano la pastorizia per attendere all'agricoltura, oppure a qualche commercio nei mercati delle città che scoprono. Ma rimangono ugualmente fedeli ai vecchi dèi del deserto e delle montagne dove hanno trascorso gli anni della loro gioventù.

Questi dèi, comunque, erano ospitalmente accolti in tutta l'Asia occidentale, come afferma il Vecchio Testamento, perchè gli « dèi bugiardi », che i profeti ebrei incenerirono sotto la giustificata violenza dei loro fulmini, erano appunto gli dèi stranieri della Mesopotamia. Alcuni di questi sono stati capaci di mantenere le loro posizioni, e stanno ancora oggi tra noi. Alludo a quelle strane creature, mezz'uomo e mezzo toro, oppure mezzo bimbo e mezzo uccello, che in un modo o in un altro si insinuarono nella religione giudaica, la quale ce li presenta sotto il nome di cherubini e di angeli.

Cosa, questa, perfettamente naturale. Gli Ebrei, ex-pastori privi di qualsiasi tradizione artistica, non potevano non subire l'influenza dei Babilonesi, nella cui capitale trascorsero tanti anni. Anche dopo che vi ebbero fondato un loro regno, l'influsso babilonese continuava a farsi sentire; tanto è vero che il famoso tempio di Salomone è una copia dei templi caldei.

Ma Salomone non fu il solo che visitò la valle dell' Eufrate per impararvi l'architettura. I Greci, per ragioni che ci sono oscure, non hanno mai accettato con entusiasmo l'idea della volta nelle loro costruzioni: preferivano restare aggrappati alla loro idea dei tetti piatti. Ma quella interessante novità si diffuse rapidamente in tutta l'Asia Minore. Di qui, se dobbiam prestar fede a Erodoto, il quale del resto era di solito bene informato, una tribù della Lidia, nota più tardi sotto

il nome di tribù degli Etruschi, portarono la volta nell' Italia centrale. Poi nel IV secolo avanti Cristo i Romani conquistarono l'Etruria, e fecero conoscenza con la volta. Le fecero la propaganda in tutta Europa, ed ecco in qual modo noi Americani siamo stati capaci di compiere dei miracoli architettonici, che non si sarebbero potuti eseguire senza la volta che venne a noi dalla Mesopotamia, per la via della Lidia, dell' Etruria, di Roma e dell' Europa occidentale.

Incidentalmente, dato che ci troviamo in questo settore orientale del mondo, potrei aggiungere qualche parola al riguardo degli antichi Persiani. Li chiamo antichi per distinguerli da quegli altri che nel medio evo diventarono gli agenti di smistamento delle arti così dell'Oriente come dell'Occidente. L' Impero Persiano, che per i Greci aveva costituito una perenne minaccia, durò solo un paio di secoli. Raggiunse però un alto grado di civiltà. Ciro e Cambise, Dario e Serse furono dei costruttori di prim'ordine. Ma dotati di scarsa originalità. I loro palazzi in Susa e Persepoli furono disegnati da architetti greci, e decorati all'interno dai babilonesi. Quando il loro impero scomparve, palazzi e templi tornarono senza strepito allo stato di sabbia e tutta la civiltà persiana passò nell'oblio. Qua e là una colonna, un frammento di soffitto a volta, rappresentano tutto quello che abbiamo potuto ritrovare della sua antica gloria.

E questa scomparsa avrebbe segnato la fine di ogni arte nell'Asia occidentale, se non vi fossero stati gli onnipresenti Fenici. Costoro, strettamente affini per sangue e per lingua alle altre tribù semitiche della Caldea, erano bravi artigiani, ma, come la maggioranza dei popoli dediti ai commerci, deplorevolmente privi di immaginazione artistica. Tuttavia sostennero una parte molto importante nella storia dell'arte, perchè essi costituivano la più potente agenzia di distribuzione del mondo antico. Dovunque andassero, sistemavano un'azienda commerciale. Non solo Marsiglia, ma buon numero delle moderne città mediterranee cominciarono la loro esistenza come colonie fenicie. Consistevano di un grappolo di capanne di fango, abitate dagli indigeni, attorno ad una fortezza costruita dai Fenici per depositarvi le mercanzie; e in questa maniera gli indigeni, che in molti casi avevano progredito pochissimo dall'età della pietra, si trovarono esposti alla molto più progredita civiltà dell'Asia occidentale.

Queste cittadine naturalmente non erano da paragonarsi a Babilonia o a Ninive, ma devono aver servito da ponte per l'avanzare della civiltà proveniente dal mare e diretta nel retroterra d' Europa, come oggi essa penetra fra le isole del Pacifico per virtù del cinema.

Questo stato di cose si prolungò per centinaia d'anni, finchè Ales-

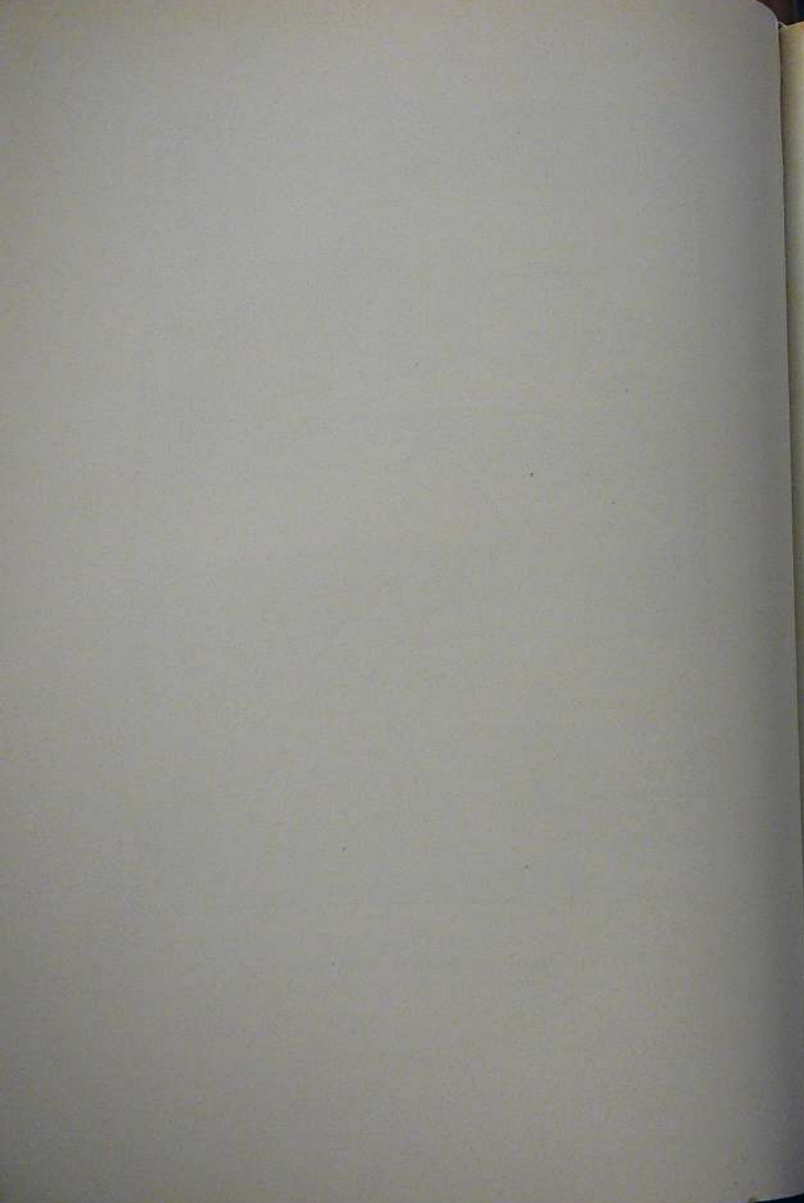
sandro Magno conquistò la Fenicia nel quarto secolo e fece distruggere Tiro e Sidone. Dopo di ciò i Greci si stabilirono in molti altri forti fenici, fabbricandovi nuove case e nuovi templi nel proprio stile. Così gli indigeni restarono esposti all'arte greca, che a sua volta penetrò poi nei territori dell'interno.

In qual grado lo stile degli indigeni subì l'influenza di Babilonia, e in quale quella di Atene? Questa è una domanda che equivarrebbe a quest'altra: In qual grado l'architettura di Nuova York ha subìto l'influsso di quella di New Amsterdam, e in quale quello dell'arte del Settecento inglese? O a quest'altra: Quale è l'influenza che esercitarono sulla città di Washington la Versailles di Luigi XIV, che Major l'Enfant sperava di ricopiare trapiantandola nel Nuovo Mondo, e le glorie della Grecia che Thomas Jefferson sperava di ravvivare nella nuova democrazia ch'egli aveva contribuito a fondare? Quali sono le opere compiute nelle nostre città moderne da quei bravi giovanotti e quelle vispe giovinette che vanno a studiare scultura nell'Accademia Americana di Roma?

Sono dei problemi interessanti, ma non si possono discutere così alla sprovvista. Ad ogni modo ci consigliano ad andar cauti nello sputar sentenze sui modi in cui l'arte di un paese ha reagito dinanzi all'invadenza dell'arte di un altro paese.

Due parole, fra le più comuni della nostra lingua, e cioè tabacco e patata, sono d'origine caraibica. Eppure pronunciandole nessuno pensa a questo fatto, che ci sono state regalate da un popolo da gran tempo estinto. Altrettanto dicasi di parecchie forme di arte. Le abbiamo spigolate qua e là un po' dappertutto. Alcune le abbiamo scartate dopo di averle usate per qualche tempo, altre le abbiam fatte nostre: e così si deve fare. Ma, facendo astrazione da ciò che è loro accaduto, esse erano e sono parte di quell'insegnamento morale di cui il mondo moderno abbisogna più che d'ogni altro: la constatazione del fatto importantissimo che nessuno di noi può sperare di vivere da solo in questo mondo, e che l'idea di una cultura rigidamente nazionale è assurda, non meno della nozione che possa esistere un'arte del tutto indipendente dalle arti dei paesi vicini.

Questi cenni saranno sufficienti per quanto riguarda il territorio dei Babilonesi, Assiri, Sumèri, Ittiti, e le molte altre razze che per tanti millenni si sono combattute per il possesso dell'antica terra di Mesopotamia. Hanno tutte sostenuto la loro parte nella nostra storia. Hanno costruito templi ed eretto statue e glorificato le loro gesta in innumeri dipinti. Hanno confezionato gioielli per adornarne le persone dei loro uomini e delle loro donne. Hanno ciascuna contribuito

Arte senza prospettiva.
Giappone moderno - Paesaggio.

al progresso dell'edilizia, ed hanno dato al mondo la prima volta. Adesso hanno esaurito le loro energie. Era tempo che sparissero. Quando la storia suona il *gong*, bisogna muoversi.

Lo spettacolo, comunque, continua. E il sipario si alza su un paesaggio molto più piacevole di quello che abbiamo visitato nell'Africa settentrionale e nell'Asia occidentale.

In lontananza, nascosto alla vista dei mortali da un boschetto di cipressi, il dio Pan suona il suo zufolo. Sul proscenio le Muse cantano un'ode al grande Apollo. L'ombra dei monti dell'Attica comincia a spiccar netta sulla pianura. Uno scalpellino sta lavorando attorno ad un gigantesco masso di marmo. La vetta ammantata di neve dell'Olimpo riflette i primi raggi del sole.

Grecia !

CAPITOLO QUINTO

ENRICO SCHLIEMANN

Un breve capitolo dedicato per la massima parte alla spiegazione della parola « Serendipidità ».

Mi sia consentita, prima di penetrare nell' Ellade, una leggera digressione che giudico conveniente per preparare il lettore a ciò che lo attende nel paese di Pericle e di Fidia. Voglio dirgli qualche cosa sul conto della mia vecchia amica « Serendipidità ». È una parola strana, ma reperibile in qualche dizionario inglese. Comparve per la prima volta in un racconto narrato da Horace Walpole, l'umoristico dilettante inglese che morì nel 1797. Il titolo del romanzo era *I Tre Principi di Serendip*, che era il nome antico di Ceylon. La specialità di questi principotti consisteva nello scoprire continuamente cose che non stavano cercando affatto. Da allora, la serendipidità venne a significare « la facoltà di eseguire per caso una scoperta felice ed inattesa ».

La carriera di Enrico Schliemann costituisce uno dei più luminosi esempi di serendipidità che siano mai stati portati alla mia conoscenza. Da bambino, egli ascoltava a bocca aperta la lettura delle gesta della Guerra di Troia, fattagli pomposamente dal suo genitore, che era un povero parroco della Germania settentrionale; e fin da allora si era proposto di scoprire ad ogni costo l'ubicazione della Troia antica. Rendendosi conto, tuttavia, che la spedizione era piuttosto costosa, determinò anzitutto di farsi ricco.

Lasciò il tetto paterno non appena fu in grado di soffiarsi il naso, e si impiegò come garzone in una drogheria. Ma era un mestiere poco lucrativo, per cui decise di partire per il Sud America come cameriere di bordo. Il suo trabaccolo naufragò appena partito, e Schliemann si trovò in Amsterdam assorto nell'occupazione di tenere i libri di una ditta di mercanti olandesi.

Dedicava le sere allo studio delle lingue straniere, e quando ne ebbe imparate otto i suoi padroni lo spedirono a Pietroburgo. Là si mise da solo, come importatore d'indaco. Quando scoppiò la guerra di Crimea nel 1854, si fece aggiudicare varie forniture militari e ne ricavò profitti scandalosi. Non ancora contento, partì per la California durante il periodo della febbre dell'oro e diventò cittadino americano.

Finalmente nel 1868 gli sembrò d'aver fatto una fortuna rispettabile, e allora stabilì di dedicarsi alla sua vocazione. Dopo un giro attorno al mondo, sbarcò a Costantinopoli, si assicurò con laute mance la connivenza di tutti i funzionari turchi ch'egli riteneva potessero aiutarlo, e si trasferì sulle falde di un monticello chiamato Hissarlik, sulla costa asiatica dell' Ellesponto, dov'era persuaso di trovare la sua diletta Troia.

Fu tosto evidente che quel mattacchione d'un Tedesco non s'era sbagliato. Quel monticello, fin'allora noto soltanto a pochi pastori ignoranti ed ai loro innocenti quadrupedi, era stato a suo tempo uno dei massimi centri commerciali del mondo antico.

Disgraziatamente Schliemann non s'intendeva di archeologia. Smanioso di risultati, e decisissimo a trovare il palazzo di Priamo, scavò tra i ruderi dell'omerica Troia e scoprì una quantità di villaggi, la cui antichità era tale che essi erano già ridotti a rovine quando Achille e Agamennone v'erano andati per vendicare il ratto della bella Elena 1200 anni prima dell'èra volgare.

Come tutti gli uomini dominati da un'ubbìa fatale, Schliemann rifiutò di ammettere la possibilità di essersi sbagliato. Annunciò fieramente al mondo d'aver risolto il problema e di essere in grado di restituirgli Troia. L'annuncio avrebbe certo sollevato acerbe discussioni tra professionisti e dilettanti, se in quel momento i funzionari turchi non avessero salvato la situazione ordinando a Schliemann di sgombrare. Non erano contenti delle mance. Il forestiero aveva promesso di ripartire fra di essi l'oro che doveva trovare a furia di scavare. Aveva scavato tanto; e dov'era l'oro ?

L'oro c'era, ma non nel punto dov'erano stati eseguiti gli scavi. Per il momento, comunque, Schliemann non potè far altro che pagare profumatamente gli operai, e pensò bene d'alzare i tacchi, dirigendosi verso l'interno della Grecia. Al centro dell'Argolide c'erano le rovine d'una antica città chiamata Micene. Erano note a causa delle dimensioni colossali dei macigni che avevano servito a costruire i bastioni della cittadella, e dell'enorme lastra di pietra scolpita che sovrastava il portone d'ingresso, e che presentava le figure di due leoni, rievocanti

le fiere che gli scultori babilonesi erano soliti riprodurre. Nessuno aveva mai seriamente esplorato queste rovine prima di Schliemann. Lui cominciò a vangare presso la Porta dei Leoni, e scoprì subito qualche cosa di molto raro; una serie di nicchie in cui stavano dei morti in piedi. Erano disposti in circolo. I cadaveri erano intatti, non solo, ma ciascuno aveva con sè un bel mucchio d'oro e d'argento.

Dieci anni dopo, nel 1885, dopo una seconda visita a Troia, e un tentativo diretto a scoprire il palazzo di Ulisse in Itaca, Schliemann attaccò il problema di Tirinto. Questa era un'altra città del Peloponneso, donde si supponeva che Ercole fosse partito quando abbracciò la carriera di massimo miracolista della mitologia greca. Lì, Schliemann scoprì un palazzo completo, che rivelava anch'esso di risalire al periodo preistorico della Grecia.

Poi egli rivolse la sua attenzione a Creta, la cui civiltà, com'è noto, era fiorita prima di quella ellenica. Ma qui la cupidigia dei funzionari turchi gli impedì di compiere i lavori che aveva progettato; e quello strano individuo, che aveva fatto il pescecane e il minatore e l'esploratore e l'archeologo e che in sostanza era più che altro un visionario, morì, e senza dubbio iniziò, mezz'ora dopo la sua ammissione in cielo, qualche lavoro di scavo alla ricerca di chissà quale civiltà preparadisiaca.

Schliemann aveva fatto degli errori gravi, ma aveva esteso di settecento anni a ritroso il calendario della storia greca, insegnando agli eruditi, lui autodidatta, che l'antica civiltà di quel settore del mondo era una faccenda molto più complessa di quella che essi s'erano fin'allora immaginata.

Fin'allora era prevalso l'uso di far iniziare la storia dell'arte europea dall'arte della Grecia. Adesso era manifesto che i Greci, lungi dall'essere stati i primi ad apparire sulla scena, erano stati fra gli ultimi; e che il Mare Egeo era stato la sede di un altissimo grado di civiltà parecchi millenni prima che gli Ateniesi ponessero le fondamenta dell'Acropoli.

Mi accade spesso di sentire i giovani lamentare che questo mondo è una scocciatura perchè tutto vi è già stato fatto. Se qualcuno cerca un impiego che lo tenga occupato per tutto il resto dei suoi giorni, dovrebbe mettersi a studiare la storia del Mare Egeo. Perchè le discussioni concernenti questo specchio d'acqua che servì d'anello di congiunzione tra l'Oriente e l'Occidente, son lungi dall'essere esaurite. Non si può ancora dire con certezza quali fossero e donde provenissero le genti che primamente si stabilirono sulle sue sponde. Solo mediante l'ulte-

riore studio delle vestigia della loro arte potremo sperare di avvicinarci alla soluzione del problema.

Gli artisti di quella che adesso chiamiamo l'età di Minosse, gli artisti cretesi, cioè, del ventesimo secolo avanti Cristo, ritraevano la vita animale svelando la stessa capacità di scrupolosa osservazione che è tipica dei dipinti che abbiamo rinvenuto nelle caverne della preistoria d'Europa. Ma tra i dipinti sopraccennati delle grotte d'Altamira e quelli scoperti nei palazzi di Cnosso intercedettero sette od otto mil-

La Grecia preistorica

lenni. E che cos'era capitato, durante questo periodo, agli abitatori delle caverne ? Quando si guastò il tempo nell'Europa centrale, obbligandoli ad abbandonare le loro antiche residenze, s'erano imbarcati in mare alla ricerca d'un asilo tra le isole egee, che rappresentavano gli estremi lembi del territorio europeo in faccia alle coste inospitali dell'Asia ? E quale era stata la funzione di quelle misteriose ciclopiche mura di Micene e di Tirinto e di parecchie altre fortezze abbandonate del continente greco ?

Quando andavo a scuola io, i professori di storia ci insegnavano che quelle mura erano state costruite dai primissimi invasori della penisola greca, molto tempo prima dell'avvento degli Elleni, e che erano state chiamate ciclopiche quasi che fossero l'opera dei Ciclopi, quei giganti monocoli che, secondo Omero, divoravano i disgraziati che scannavano. Oggi sappiamo invece che quelle mura, lungi dall'essere antichissime, sono i residui di una forma d'architettura relativamente recente, che svela notevole affinità di metodo con quella cui appartengono i *menhir* e i *dolmen* scoperti sulla costa atlantica europea ed anche i ruderi di Stonehenge in Inghilterra.

Quale sarà stata la relazione tra le due forme ? È vero che Cipro è stata nei tempi preistorici la prima isola dalle cui rocce sia stato estratto il rame, come il suo nome sembra suggerire ? Quali erano i rapporti tra l'Egitto e Creta durante i secoli in cui Cnosso fu il più importante centro di civiltà del mondo antico (all'incirca tra il 2500 e il 1500 a. C.) ? E finalmente, chi furono esattamente gli invasori che quasi in una sola notte distrussero quel fiorente impero in modo così completo che per cinque secoli perdemmo ogni traccia delle sue popolazioni originarie?

Sono tutte domande alle quali non possiamo rispondere, e ce ne rincresce, perchè i Cretesi di trenta secoli or sono avevano molte cose in comune con noi, tanto che ci sembra di avere molto più dimestichezza con le manifestazioni superstiti della loro arte che non con quella degli Egizi o della Mesopotamia.

Quei prischi naviganti dell'Egeo devono aver posseduto un acuto senso dell'ordine e della continuità del vivere. I loro palazzi erano bene illuminati e decentemente aerati, in spiccato contrasto con le reggie di Tebe, di Babilonia e di Ninive, che devono essere state polverose ed ammuffite come le regali magioni della regina Elisabetta o di Luigi XIV. Gli edifici pubblici erano provvisti di tubazioni per l'acqua e per il calore. Si sono persino trovati dei dispositivi che forse avevano la funzione dei moderni ascensori. V'erano piscine all'interno delle case, e porte scorrevoli tra un appartamento e un altro, e quartieri separati adibiti alla servitù e ai funzionari.

La ruota, durante la civiltà di Minosse, era già stata inventata, e funzionava già da un millennio in Egitto e nella Caldea. Le carrozze (che, sia detto tra parentesi, furono introdotte in Scozia solo verso la metà del Settecento) erano usate non solo per trasporto, ma anche per le corse, sotto forma di carri o cocchi. Quei popoli erano non meno di noi amanti d'ogni varietà di sport : pugilato, danza, lotta, e... (com'era da aspettarsi nella patria del Minotauro) combattimenti contro i tori.

La loro forma di governo non era quella democratica inaugurata più tardi dai Greci (e ahimè responsabile della loro decadenza, e causa della perdita della loro libertà). Le antiche nazioni egee erano governate da re. Poichè non furono rinvenute che pochissime statue di guerrieri, e per contro un gran numero di tavole che recano incise le leggi dello Stato, ne deduciamo che quei potentati intendevano mantenersi sul trono con l'aiuto di una saggia amministrazione civile, piuttosto che mediante il ricorso alla violenza. Il che può spiegare un certo carattere della loro arte che rievoca in noi alcune particolarità di quella che sul finire dell'Ottocento chiamavamo « arte *fin de siècle* ». Se il lettore ben ricorda, negli ultimi decenni di quel secolo molti erano o si dicevano convinti che fosse definitivamente tramontato il periodo delle guerre, degli eserciti e delle flotte. La Grande Guerra li richiamò alla realtà. E la molle effeminata civiltà *fin de siécle* è andata a nascondersi.

A giudicare dalla sua arte, è più che probabile che il popolo cretese fosse stato trascinato in un identico vicolo chiuso, nel quale ogni velleità vigorosa doveva frangersi contro il pregiudizio che l'intelletto bastasse da solo a curare il mondo di tutti i suoi mali. Può darsi che il lettore giudichi peregrina questa osservazione, ma se avrà l'occasione di esaminare uno dei prodotti cretesi ai quali alludo, credo che sarà in grado di rendersi conto di quello che intendo dire.

Solo nel 1900 Sir Arthur Evans incominciò gli scavi tra le rovine di Cnosso. Da allora abbiamo imparato tante cose sul conto dell'antichità di Creta, che ci riesce possibile distinguere con chiarezza la linea di sviluppo della civiltà egea.

Sulle prime, il progresso fu lento per circa mille anni. Questo fu l'inizio dell'età di Minosse, inizio che si protrasse dal 3000 al 2000 a. C.. Poi seguì il periodo medio della stessa età, che durò all'incirca fino al 1500 a. C., e nel quale l'isola fu il centro della civiltà e Cnosso la Londra di quell'epoca. E finalmente si delineò l'ultimo periodo dell'età di Minosse, che terminò verso il 1000 a. C., e durante il quale la cultura dell'isola prese stabile dimora sul continente e si diffuse, svelando alcune caratteristiche più proprie della civiltà di Micene, in tutta la penisola ellenica.

E allora, come accade così spesso in circostanze analoghe, si verificò che i « colonizzati » si dimostrarono più tenaci e più validi dei colonizzatori. Tanto che alla fine Micene, semplice borgata che aveva cominciata la sua carriera come un piccolo centro commerciale cretese, riuscì a soggiogare i suoi precedenti reggitori ed a fare di Creta una sua colonia.

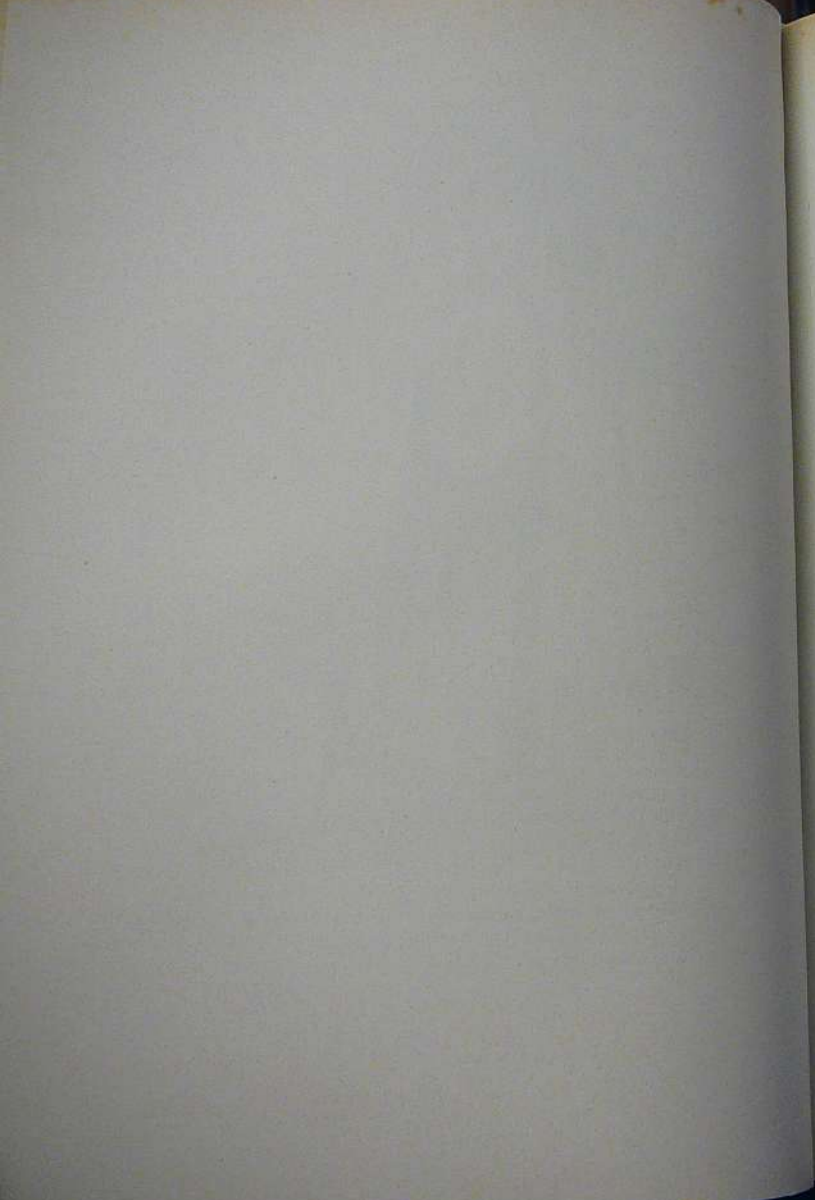
Poi... Poi, improvvisamente, perdiamo ogni traccia di entrambe le civiltà cretese e micenaica, e per quasi cinque secoli i popoli dell'Egeo annasparono in un'oscurità non dissimile da quella che caratterizzò il medio evo dopo la caduta dell'Impero Romano.

Ma come poterono le solide cittadelle di Tirinto e di Micene capitolare e rimanere totalmente distrutte dall'invasore ? Ciò dipese dal fatto che i nuovi venuti, scesi dal bacino del Danubio, non solo erano prodi guerrieri, ma disponevano anche di un armamento superiore. Omero non conferma questo fatto, ma Omero era un poeta, non un preciso storiografo. Secondo lui, gli abitanti originari della Grecia si chiamavano Achei, ed erano venuti dal settentrione d' Europa, probabilmente dalla terra degli Sciti, antenati dei moderni Cosacchi. Certo è che questi intrusi soppressero totalmente la civiltà egea, che sopravviveva nelle città fortificate della terraferma. Devono averlo fatto brutalmente e senza preavviso. Perchè altrimenti non avrebbero omesso di scoprire l'oro che stava nascosto in quelle nicchie che Schliemann rinvenne tremila anni più tardi.

Dopo questo attacco, dove si ritirò la civiltà egea ? Ritornò là donde era venuta. I pochi che scamparono all'eccidio ripararono nelle isole, e a poco a poco ripresero il loro precedente modo di vivere. I pescatori si rimisero a pescare, i panettieri tornarono ai loro forni, i vasai alla loro ruota, gli orafi ai loro cammei.

Frattanto sulla terraferma i nuovi padroni cercavano di sentirsi a loro agio tra gli insoliti splendori degli antichi palazzi, ed ogni tanto si accorgevano di mancare di qualche cosa che i loro predecessori avevano posseduto in abbondanza. E gradatamente vinti e vincitori sentirono il bisogno di annodare qualche sorta di relazione commerciale. Perchè il commercio non si lascia mai sopprimere del tutto. Il barbaro, scocciato dalla moglie che insisteva a domandargli per quale ragione essa non poteva godere di tutti i vantaggi che prima erano stati di spettanza delle donne di Micene, cominciò a far venire dalle isole qualche artigiano, che lavorasse nel bronzo, qualche architetto, qualche gioielliere, col pretesto di assecondare i capricci della consorte, ma in realtà per impararne i mestieri. Al principio questi artisti devono aver esitato a riavventurarsi in terraferma, ma quando risultò che i più arditi non correvano alcun pericolo, gli altri ne seguirono l'esempio.

Questi non sono eventi che càpitino da una settimana all'altra. Vanno per le lunghe. In questo caso particolare richiesero quasi cinque secoli. Decorsi i quali, tuttavia, ci troviamo a faccia a faccia con un'arte che non era nè quella dell' Egeo nè quella di Creta nè quella di Micene, ma che era definitivamente l'arte della Grecia.

Il tamburo, come lo si trova ancora nelle isole del Mare Australe,
fu il primo fra tutti gli strumenti.

CAPITOLO SESTO

L'ARTE DEI GRECI

Storia di un manipolo di gente che ci insegnò quasi tutto quello che sappiamo.

Fu Socrate che parlò: il più saggio fra tutti i Greci, se è saggezza affrontare le difficoltà della vita con calma, con coraggio, con intelligenza, e col giusto discernimento del loro grado d'importanza. Invitato dagli amici, mentre stavano passeggiando sulle sponde dell' Ilisso, ad innalzare una preghiera alle divinità del luogo, Socrate disse: « Che Pan mi conceda la bellezza nell'anima, sì che la mia vita interiore si armonizzi con la vita esteriore. Che Pan mi aiuti a considerar ricco il saggio. Che Pan mi consenta di possedere solo quel tanto di oro che l'uomo sobrio può portare su di sè ».

Pongo queste parole all'esordio di questo capitolo, perchè ne costituiscono il tema musicale. Nessuno si aspetterà, è chiaro, ch'io riduca la totalità dell'arte greca in un unico capitolo, e sarebbe d'altronde impossibile dare un resoconto particolareggiato di tutto ciò che gli artigiani greci crearono durante i pochi secoli di indipendenza del loro paese. Perchè bisogna tenere a mente che gli Elleni occuparono solo per breve tempo il centro del palcoscenico della storia.

L'arte degli Egizi aveva cominciato nel quarantesimo secolo avanti Cristo e continuò con vicenda inevitabilmente alterna fino a che i Bizantini non ebbero soppressa l'ultima delle vecchie scuole di geroglifici nella prima metà del quinto secolo. Anche dell'arte della Mesopotamia si possono rintracciare le impronte dal quarantesimo secolo fino al 323 a. C., anno della morte di Alessandro Magno in Babilonia. L'arte del Mar Egeo durò circa millecinquecento anni. Ma il più vecchio dei templi greci fu costruito verso la metà del settimo secolo a. C., e la distruzione di Atene per opera degli Spartani verso la

metà del quarto secolo segnò la fine del breve periodo di gloria dell'arte greca. Quindi tutto ciò che i Greci diedero al mondo fu compiuto in meno di trecento anni. Se si pensa che in un così breve periodo di tempo essi posero le fondamenta di tutto quanto l'edificio della nostra moderna civiltà occidentale, non si può non riconoscere che questi Elleni (essi non si chiamarono mai « Greci » : il nome fu inventato dai Romani) fossero gente dotata di straordinaria capacità.

Oggi si fa un tale abuso della parola « genio » che lo scrittore esita a servirsene. Ma se genio significa una « abilità naturale eccezionale », indubbiamente gli Elleni meritano d'essere qualificati come il popolo più geniale di tutti i tempi. Ma badiamo ad evitare il comune errore di figurarci l' Ellade come una sorta di paradiso terrestre, e di supporre che il Greco medio fosse un modello di virtù, una specie di nobile eroe che si muova con omerica dignità sul palcoscenico della storia, unicamente sollecito della sua libertà individuale e del trionfo dei principii democratici, incline a discutere con una dozzina di colti amici le sottigliezze della dottrina di Platone. Esistevano bensì nell'età di Pericle gli uomini di questo stampo, ma erano eccezioni.

Nella sua maggioranza, il popolo naturalmente manifestava i caratteri di tutte le maggioranze. A contemplare i cittadini greci dal grigio punto di vista dei nostri odierni canoni della decenza, e a giudicarli alla stregua dei principii morali prevalenti in quest'anno di grazia 1938, sarei ahimè propenso a dichiararli una massa di biechi trafficoni. Perchè nelle loro pratiche commerciali erano non meno disonesti dei Fenici, che notoriamente costituirono la più scaltra e rapace delle molte razze di malandrini che infestarono il Mediterraneo. Nel truffar l'amico, gli Elleni erano maestri: primeggiavano anche in quest'arte. La loro inclinazione naturale all'intrigo, al confabulare clandestino da cospiratori, li spingeva a tentare costantemente di rovesciare il governo, quand'anche lo avessero eletto la stagione precedente sulle rovine di quell'altro che avevano abbattuto con analoghi sistemi e che adesso intendevano rieleggere.

Erano orgogliosissimi dell'antichità del loro lignaggio. Si consideravano discendenti da Elleno, figlio di Deucalione, il Noè greco che aveva abilmente pilotato la sua arca sulla vetta del Parnaso, residenza d'Apollo, e quindi sbarcato i suoi passeggeri direttamente nel giardino delle Muse. Possedevano una vitalità esuberante e un'arroganza quasi divina. Alla Natura s'accostavano con vera audacia, la invitavano a rivelare i suoi segreti, e presumevano sinceramente e senza vanterie di essere il principio e il fine del creato. Non facevano mai le cose a metà. Se eroi, erano del calibro che ispira al cantore tal copia d'accenti da

assordare tutto l'uditorio; se scellerati, si proponevano di superare in perfidia i più turpi farabutti della storia.

E la loro versatilità era tale, e tale la prontezza del loro ingegno, e l'assenza d'ogni scrupolo, che potevano cambiar bandiera senza rimorso, e senza il minimo stridio nei loro ingranaggi morali. Onde è difficile emettere un giudizio imparziale sul valore effettivo degli Elleni, perchè se da una parte le loro virtù ci abbagliano, dall'altra i loro vizi ci ripugnano.

Il meglio che si possa fare, date le circostanze, è di accettarli com'erano. Son morti e sepolti, ma le loro opere sopravvivono. Ci interessa solo quello che hanno fatto e pensato mentre indagavano l'universo; l'uso che fecero del tempo trafficando sulla piazza del mercato o giocando a dadi nelle fumose taverne può, se si vuole, racchiudere un certo valore sentimentale, che però non ha ripercussione alcuna sulle nostre vite.

Tutte le volte che i Greci si applicavano sul serio a sbrigare una data faccenda, non smettevano prima d'averla condotta a compimento: e fu così che donarono al mondo un sentimento totalmente nuovo: la fede nella dignità umana. Nei periodi precedenti tutte le razze levantine si erano umilmente prostrate dinanzi ai loro dèi, tiranni malvagi, gelosissimi delle proprie prerogative, pronti e spietati nel castigare chiunque osasse dubitare della loro autorità e del loro diritto di spadroneggiare con severità irragionevole e crudele. Questi dèi non rappresentavano altro che il capotribù, o il capoccia, o il sovrano elevati all'ennesima potenza; e i loro sudditi non potevano che sottomettersi alla necessità di placarne le ire rassegnandosi ad ogni sorta di umiliazioni morali e di mortificazione della carne.

È fuor di dubbio che a determinare tanta abbiezione aveva contribuito lo sfondo geografico di queste altre razze. Il deserto ha sempre favorito la schiavitù. Al contadino egizio o babilonese era assolutamente negata ogni possibilità di mettersi in salvo dalla tirannia del suo padrone. Se avesse tentato la fuga, avrebbe dovuto affidarsi solo alle sue gambe; le pianure non offrivano nascondigli, e la cavalleria del re aveva buon giuoco per raggiungerlo e riacciuffarlo. Era un povero diavolo per molti versi paragonabile al *mugik* russo di cento anni fa, condannato ai lavori forzati; se riusciva a scappare, dovunque andasse era certo di venir pescato e ricondotto, con la palla al piede, nella cava di pietra donde era fuggito.

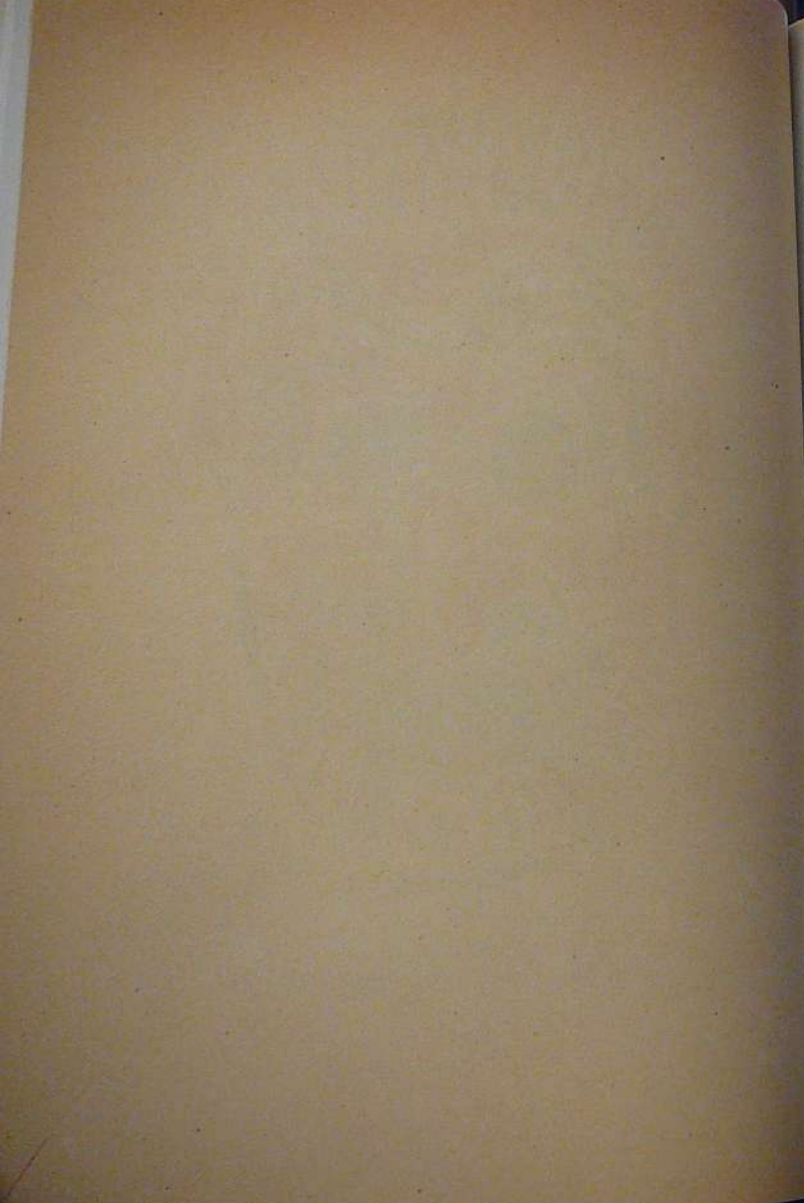
L'aria del mare, per contro, ha sempre favorito la libertà. Il fuggiasco, appena la terraferma fosse svanita dietro l'orizzonte, era a

parità di condizioni con l'inseguitore, perchè il vento serviva alle sue sconnesse tavole galleggianti esattamente come alla più superba galea del suo sbirro. Il suddito lo sapeva, e, quel che più contava, lo sapeva anche il re, che per conseguenza veniva indotto dal proprio buon senso a limitare le sue esigenze, a temperare la sua severità, per non correre il rischio di essere piantato in asso sul suo trono. E poichè dovunque e in tutti i tempi l'uomo ha creato i suoi dèi a propria immagine e somiglianza, le divinità dell'Olimpo erano profondamente diverse da quelle che guardavano in cagnesco le pianure dell' Egitto o della Mesopotamia.

Naturalmente ci riesce difficile raffigurarci con sicurezza l'atteggiamento dell' Elleno di fronte ai suoi dèi. Siamo talmente avvezzi all'idea che il Signore dell' Universo sia un autocrate assoluto, che non possiamo immaginarcelo sotto altre spoglie. Gli Elleni e anche i Romani professavano, al riguardo della divinità, idee molto più democratiche delle nostre. Zeus-Giove non era per niente sicuro della propria posizione. Non correva il rischio di venir deposto, questo no; ma poteva venir totalmente esautorato (e gli accadeva abbastanza spesso) dall'inframmettenza della sua signora, o di una combriccola di divinità minori. Il suo prestigio sui colleghi non superava quello d'un ordinario cittadino sui suoi dipendenti; era anzi indubbiamente inferiore a quello del romano *pater familias*, i cui poteri sulla propria prole erano assai più estesi di quelli che Giove esercitava sui suoi nati.

Quanto ai cugini, zii, nipoti ed abbiatici che eran tutti membri della banda olimpica, ognuno di essi aveva una sua propria funzione da assolvere. Due o tre badavano al commercio e agli scambi. Altri dovevano regolare i corsi d'acqua. Altri ancora soprintendevano ai terremoti, alle inondazioni, o fabbricavano fulmini e saette, o erano responsabili del felice avvento nel mondo dei bambini, degli agnelli e dei cuccioli.

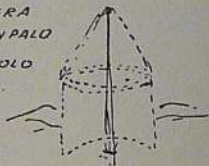
Noi facciamo ancora uso delle espressioni « lo spirito della strada » o « il dèmone della montagna », ma di ciò che rappresentano abbiamo un concetto molto vago; le consideriamo come allusioni poetiche ai sentimenti che avvertiamo percorrendo un picco per ammirare il tramonto. Ma i Greci e i Romani erano invece persuasissimi che sulla vetta della tal montagna troneggiasse il dio X, o che il dio Y tenesse d'occhio i viandanti sulla strada talaltra. Alle volte, anzi, questo Y si degnava di accompagnarsi al pellegrino per qualche chilometro, confidandogli utili informazioni sull'entità del futuro raccolto o sul prezzo delle uova nel prossimo semestre. E chi aveva la fortuna di fare la sua conoscenza personale, si faceva un dovere di descriverne

La funzione della maschera, nel teatro greco,
era di ragguagliare il pubblico circa il carattere del personaggio

le fattezze al pittore o allo scultore, e fu così che tutti gli dèi dell'Olimpo finirono per avere la loro brava statua, o il loro ritratto che ne riproduceva fedelmente persino il colore degli occhi, così che a lungo andare risultarono altrettanto familiari al pubblico in generale come il Principe di Galles alle dattilografe londinesi.

Quanto alle statue, esse rappresentano un progresso così rivoluzionario nella storia della scultura, che per renderci conto di come esso abbia potuto verificarsi dobbiamo esaminare le condizioni ambientali che contribuirono a determinarlo. I Greci erano appassionati cultori di ogni sorta di attività atletica. Amavano soprattutto la lotta e il duello. La guerra s'è fatta ai nostri tempi così barbara, che non è più di buon gusto considerare come una bravura il combattimento individuale, che per conseguenza si è ridotto ad uno sport riservato ai soli professionisti. Ma tra gli Elleni era in alto onore. Due splendide creature, agili e muscolose, si affrontavano con la spada e con la scure, menando botte da orbi, sotto l'incitamento delle acclamazioni degli spettatori. Dovevano tenersi costantemente allenati; curavano il fisico; ammiravano la bellezza del corpo umano. Il loro clima consentiva che si dedicassero quasi tutto l'anno agli esercizi fisici all'aperto. Avevano scoperto, inoltre, che un cervello lucido è capace di ragionare meglio e di produrre di più di un altro che alberghi in un corpo arrugginito o infiacchito dalla vita sedentaria. E c'era ancora un'altra condizione che non dobbiamo trascurare: l'indipendenza economica del cittadino libero, e le molte ore di svago di cui disponeva, in dipendenza dell'efficientissimo regime di schiavitù che era in vigore. Degli schiavi egli si serviva su per giù come noi delle macchine; e li trattava parimenti.

Accennate così per sommi capi, queste considerazioni tuttavia bastano per farci capire le ragioni per cui il corpo umano potè, per la prima volta dall'origine del mondo, esser riprodotto, nelle sue giuste proporzioni e nei suoi veri atteggiamenti, dallo scalpello degli artisti greci.

Al pari della letteratura, l'arte richiede riflessione. Nerone sembra essere stato l'unico mandolinista che si sia rivelato capace di strimpellare al cospetto di un grande incendio. Ma si può dire, in linea generale, che i periodi di trambusto, d'irrequietezza, non hanno mai prodotto capolavori artistici. Chi ha scavato trincee tutto il giorno, o abbattuto tronchi d'albero, o agitato bandiere sulle barricate, quando viene la sera si sente un po' troppo arrembato per sedersi al pianoforte ed eseguire una sonata di Beethoven. L'orecchio che per tutto il giorno ha spiato con apprensione l'avvicinarsi del passo dello sbirro, quando

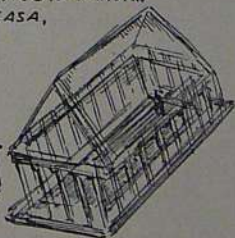
LA CAPANNA CIRCOLARE DEI PRIMI ELLENI
CONSISTEVA DI RAMAGLIE RICOPERTE DI FANGO.

LA CAPANNA PRESE POI UNA FORMA ELLITTICA,
E FINALMENTE ANGOLARE COMINCIÒ A FARSI SENTIRE

MA LA LUCE CONTINUAVA AD ENTRARE
SOLO DALLA PORTA

Sviluppo del Tempio greco

UNA SPECIE DI
VERANDA
D'INGRESSO

GRADATAMENTE IL NUMERO DEI PILASTRI AUMENTÒ
E APPARVERO COSÌ SULLA FACCIATA
COME SUL ROVESCIO

FINALMENTE RISULTÒ UN PORTICO. DI PILASTRI
TUTT'INTORNO ALLA CASA,

E SULL'ARCHITRAVE APPARVERO
LE STATUE.
MA ANCORA NESSUNA FINESTRA. LA LUCE CONTINUAVA A
ENTRARE SOLO DALLA PORTA.

Sviluppo del Tempio greco

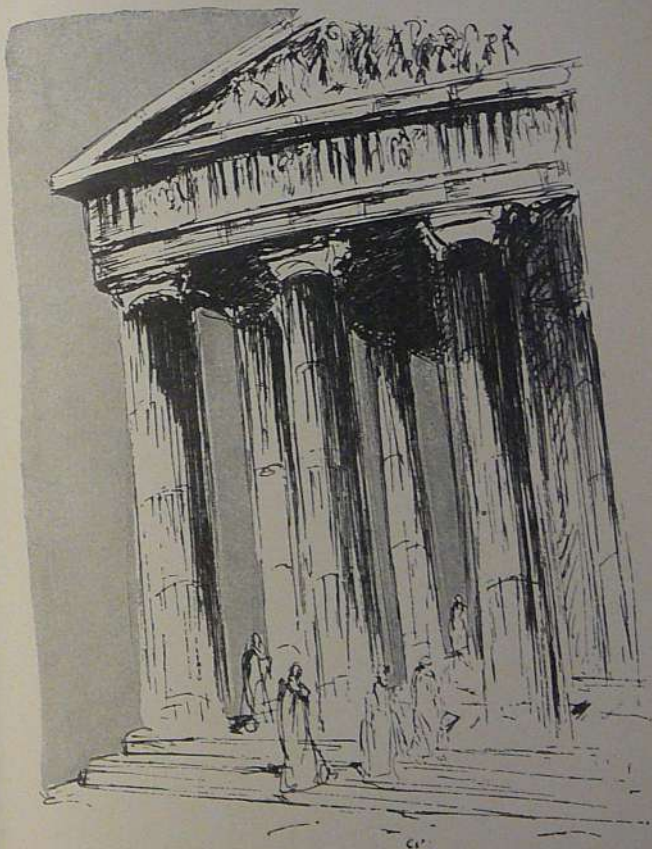
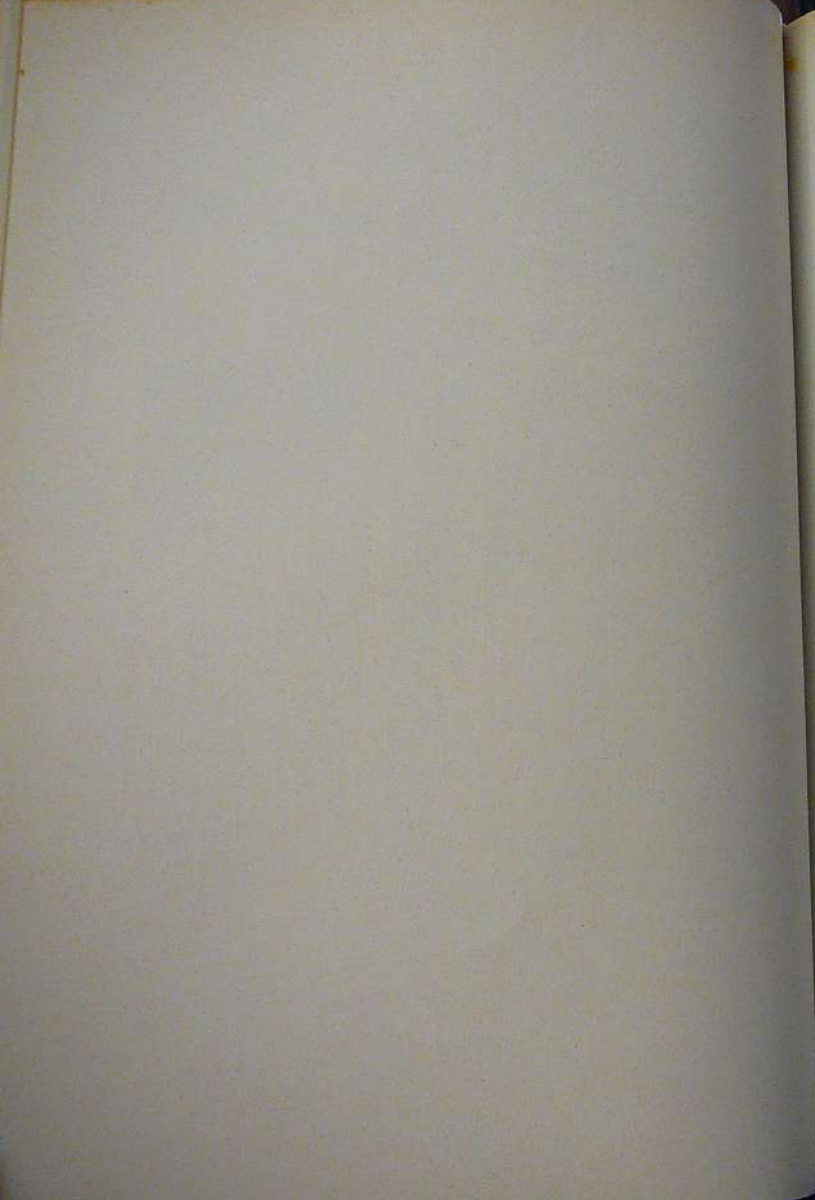
viene la sera non è disposto ad apprezzare un'ode che canti le glorie dell'augusto sovrano. Il cervello che da settimane si tortura per sostentare il corpo che gli dà ricetto, non è nelle migliori condizioni per disegnare i piani architettonici di un monumento nazionale.

L'arte ha bisogno di raccoglimento, e non puoi raccoglierti pilotando una nave nella tempesta. Ma passata la tempesta, l'esperienza che hai vissuta può aprirti gli occhi a nuove forme di bellezza di cui non avevi mai sospettato l'esistenza. Questo è il momento in cui puoi rivelarti un grande poeta, o pittore, o compositore; questo è il momento in cui le nazioni hanno invariabilmente prodotto i loro più nobili capolavori.

Nel caso della Grecia, non sappiamo realmente nulla sul conto del periodo che seguì immediatamente la calata dei barbari dal settentrione, perchè tutto quello ch'essi eventualmente costruirono o scolpirono era fatto di legno. Il clima era diverso da quello dell'Egitto, e tutto il legno di quel periodo è imputridito da lunga pezza. I metodi tuttavia che i Greci adottarono più tardi per costruire i loro templi dimostrano che al principio avevano dovuto costruirli nel legno. Anche le loro statue tradiscono la medesima origine. Nessuna statua di legno è mai stata rinvenuta, ma le prime statue di marmo, che risalgono al settimo secolo avanti Cristo, e che furono scoperte nelle isole di Delo e di Samo, rivelano ancora una stretta somiglianza con pilastri di legno. Le figure sono drappeggiate, ma i drappeggiamenti non hanno la morbidezza delle pieghe che troveremo sulle statue di una data posteriore. Pendono rigidi.

Quanto ai primi templi, dovettero anch'essi essere stati costruiti di legno, come rivela la più superficiale occhiata che si voglia dare alle linee architettoniche d'un tempio posteriore in pietra. Non pare che gli Elleni abbiano costruito un tempio fino a molti secoli dopo la guerra troiana. Fin'allora adoravano gli dèi all'aperto. Un semplice altare fatto di tavole e di tronchi rispondeva benissimo alle loro esigenze.

La loro religione non creò mai una casta di sacerdoti professionisti nel senso universalmente accettato della parola. A Delfo, per esempio, dove i petitori avevano bisogno di interpreti che spiegassero il recondito significato dell'oracolo (e incassassero la tariffa del consulto), c'erano alcuni assistenti che oggi potremmo chiamare chierici, ma non esercitavano alcuna funzione religiosa.

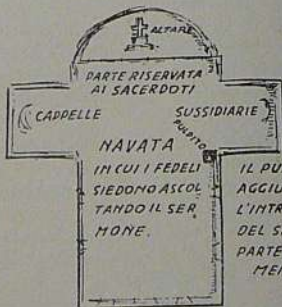
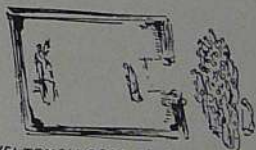
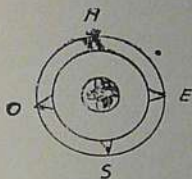
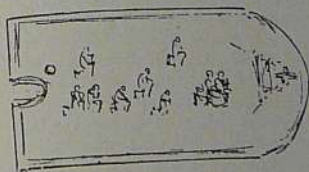
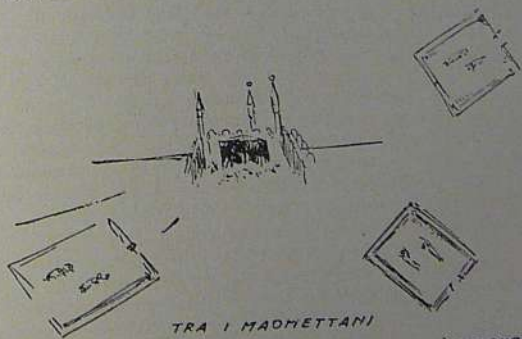
Ma quando gli scalpellini ebbero raggiunto un'abilità tecnica sufficiente per offrire al popolo le « immagini viventi » degli dèi, si cominciò a sentire il bisogno di provvedere un conveniente ricovero a

Il Tempio greco.

queste marmoree contropartite della divinità; e sulle prime questi ricoveri presero la forma e le dimensioni di semplici tabernacoli.

Gli architetti sembrano essere stati consapevoli del principio fondamentale che deve sottostare a qualsivoglia opera d'arte: avere qualche cosa da dire, dirla succintamente, e poi smettere di parlare. Quando ricevevano un'ordinazione, la prima domanda che ponevano a se stessi era: « A quale scopo deve servire quest'edificio? ». Trovata la risposta, disegnavano i piani in conseguenza, e poi lasciavano all'edificio la responsabilità di dire quello che aveva da dire. È per questo che i loro templi non rassomigliavano a stazioni ferroviarie, e che le loro stazioni ferroviarie non rassomigliavano alle banche, e che le loro università non rassomigliavano a casini di stazioni termali. Il lettore noterà qualche confusione di date in questa osservazione, perchè i Greci rivelarono scarso interesse... nelle ferrovie, per esempio; ma quelli fra i miei lettori che hanno dimestichezza con le costruzioni edili delle nostre città americane capiranno ciò che voglio dire.

Fornirò ora alcuni dati positivi in merito ai templi dell'Ellade. Erano semplici come autorimesse, autorimesse ad un posto solo, perchè ogni tempio era la residenza di un solo dio. Il senso della misura impediva ai Greci di frammischiare le loro divinità. Se un tempio era dedicato a Giove, diventava la sua proprietà esclusiva, e Giove non aveva nessun obbligo di abitarvi con sua moglie Giunone e con la figliuola Atena. Erano tutt'e due distintissime, e ciascuna possedeva il suo tempio, nel quale godeva degli stessi privilegi che erano consentiti a Giove nel suo palazzo.

In principio questi templi consistevano unicamente di un pavimento, quattro muri, il tetto e una porta. La porta serviva anche da finestra. All'estremità opposta alla porta c'era la statua del padrone di casa, in bronzo, o in marmo, o in bronzo e marmo con pezzi aggiunti scolpiti nell'ebano, nell'avorio, nell'oro. Perchè, contrariamente all'opinione generale, i Greci avevano la « passione del chiasso ».

Ai giorni nostri, chiassoso significa qualcosa di non necessariamente vistoso, una tendenza che vien giudicata volgaruccia a causa dell'ostentata esibizione di colori stridenti e di forme strambe. Ma al tempo dei Greci la parola non aveva questo significato. Quando dico che amavano il chiassoso nella statuaria, intendo dire che la sgargiante combinazione dei colori li riempiva di genuina ammirazione, analoga a quella dei bambini che vedono per la prima volta un albero di Natale.

Quando l'arte greca fu scoperta di nuovo dopo un millennio, le statue e le pietre dei templi erano intatte, ma avevano perduto ogni traccia di pittura. Dobbiamo tenere a mente che questi antichi capola-

Da tempio pagano a chiesa cristiana

NEI TEMPLI GRECI L'INGRESSO
ERA SUL LATO ORIENTALE, E LA
PLEBE FACEVA FRONTE A PONENTE

NELLE CHIESE CRISTIANE
L'INGRESSO ERA SUL LATO
OCCIDENTALE E I FEDELI
FACEVAN FRONTE A ORIENTE

TRA I MAOMETTANI
LE MOSCHEE ERAN SEMPRE COSTRUITE COSÌ CHE DURANTE
L'ORA DELLA PREGHIERA
I FEDELI FACESSERO FRONTE ALLA MECCA.

L'orientamento dei templi

vori furono riportati alla luce da gente che aveva perso ogni contatto con quello strano mondo, e che era sinceramente persuasa che tutto quello che i Greci e i Romani avevano prodotto fosse infinitamente superiore alle opere d'arte di altra provenienza. Nessuno avrebbe in nessun modo osato criticare un'antica statua greca, come noialtri Americani non avremmo mai, fino a questi ultimi tempi, osato discutere un tenore o un violinista che si presentasse a noi cinto dell'aureola della sua fama europea.

Ma il peggio venne dopo, quando l'entusiasta della Rinascenza fu sostituito dal pedagogo, o archeologo, il quale si immaginava di poter costruire un intero sistema di estetica attorno a quei perfetti esemplari di un'arte perfetta. Perfetti non lo erano affatto; e alcuni scultori egizi, o buddisti, hanno in più d'un caso rivelato di possedere una tecnica superiore a quella degli Elleni, o meglio si trattava di due tecniche e di due perfezioni distinte. L'una, quella degli Egizi, era la perfezione conseguita da un artigiano idealmente millenario, che a forza di ripetere nei secoli le medesime forme ne aveva come estratto delle formule assolutamente definitive. L'altra, degli Elleni, quella dell'artista dinamico che inventa delle perfezioni istantanee. Gli Elleni del resto non accampavano pretese. Erano bravi, onesti, spesso inconsapevoli della loro eccellenza, tanto che non si sognavano nemmeno di apporre la loro firma ai loro lavori. Ma i pedanti professori del Settecento e dell'Ottocento, sprezzanti del dilettantismo della Rinascenza, ponevano la scultura greca su un piedestallo realmente scientifico. Vedevano il bello anche là dove i Greci stessi non lo avrebbero visto. Non guardavano che la « linea », i contorni, il gioco dei muscoli. E facevano ricalcare le statue in gesso, e proclamavano il calco eguale all'originale. Chi sa che cos'avrebbe detto Fidia se avesse potuto visitare un museo di calchi ? Probabilmente non avrebbe riconosciuto i suoi propri lavori, e sarebbe rimasto altrettanto male come lo scià Jahan quando esaminò in Birmingham una versione in madreperla del Taj Mahal, o come sarebbe rimasto male Beethoven se avesse dovuto avvicinare il corno acustico ad un *ukulele* riproducente l'*ouverture* della sua « Leonora ».

Ho iniziato il capitolo parlando di scultura, il che è naturale perchè l'arte greca evoca, nei più di noi, l'idea delle statue, a preferenza di quella dei monumenti architettonici, dato che è raro vedere all'estero la riproduzione dei templi ellenici. Quanto ai vasi greci, sono interessanti, ma un poco monotoni, nella loro eterna ripetizione di rosso e nero. Le monete, accuratamente custodite nelle vetrine dei nostri musei, non sono gran che « eccitanti ». Fu, insomma, la statuaria greca, che, fra tutte le arti, venne maggiormente apprezzata in occidente.

Architettura greca.

Architettura greca.

Avevano cominciato a scolpire nel legno, e quando presero a trattare la pietra gli artisti non poterono lì per lì trasformare la loro tecnica così da far sparire la rigidità dagli atteggiamenti delle figure. Soprattutto nelle linee del viso, che conservarono quel sorriso stereotipato che si è convenuto di chiamare il « sorriso arcaico ». Questo sorriso, che infatti vediamo su tutte le statue più antiche, in realtà non era punto un sorriso; molto spesso invece voleva essere l'espressione di un profondo cordoglio. Ma il povero scultore non aveva ancora imparato a risolvere il problema dell'espressione del viso umano, e ricorreva all'espediente di conferire a tutti uno stesso ghigno indeterminato. Chi s'è provato a scarabocchiar pupazzi capirà quello che voglio dire. Il naso è facile. Gli occhi meno, ma non troppo difficili. La bocca è la cosa più difficile di tutte, e una volta che si è scelto un dato modello, risultano tutte uguali. Ci vuole una lunga pratica per imparare a variarne il tipo. Io sono di quelli che incoraggiano calorosamente i dilettanti. Ma il dilettante bravo evita di rendersi colpevole di dilettantismo. E con questa parola intendo quella presuntuosità che lo induce a ritenere che la sua naturale attitudine al disegno sia sufficiente a mascherare le sue manchevolezze nella tecnica.

Si fa un gran parlare ai nostri giorni del diritto di ognuno, uomo, donna o fanciullo, ad esprimersi a suo modo. Io non nego questo diritto a nessuno; ma a condizione che ognuno tenga per sè i risultati dell'esercizio di esso. Perchè, senza tecnica, il genio è suscettibile di riuscire sommamente odioso agli occhi e alle orecchie. Venti anni fa, non sarebbe stato necessario insistere su una verità così ovvia; ma oggi lo è. La revisione di tutti i vecchi valori, oggi in progresso in qualunque settore della vita, si è insinuata anche tra i nostri artisti appena sgusciati dall'uovo, che non vogliono più saperne della tecnica, dei metodi « classici », e persistono sul ritornello: « Non basta il genio ? ».

No, non basta ! Poco fa ho definito il genio « la perfezione della tecnica, più qualcos'altro », qualcos'altro che è indefinibile come la grazia divina, ma che ognuno di noi riconosce appena lo sente o lo vede. Che cosa sia, è questione d'opinione; e le opinioni possono cambiare in rapporto alle circostanze. Ma la tecnica è inamovibile, e deve essere rispettata, e la si acquista soltanto mediante la pratica.

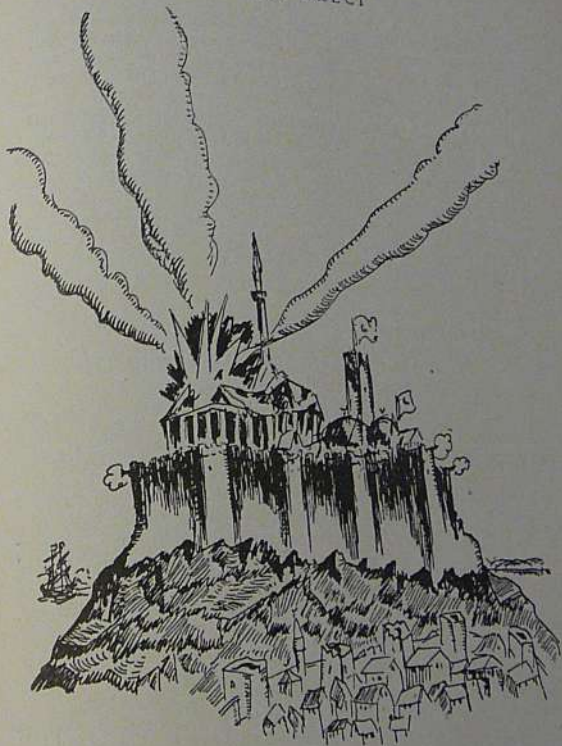
Circa la vita personale degli scultori greci, c'è poco da dire. Non sappiamo quasi niente sul loro conto. Erano molto più solleciti del loro lavoro che di loro stessi. Non firmavano nemmeno le loro opere. Negli ultimi quattro secoli abbiamo raccolto migliaia di statue greche, ma sfortunatamente ben poche di esse sono in ottimo stato di conservazione. Tuttavia ogni frammento rivela la tecnica che era prevalente

nel periodo dal quale data. E' interessante notare il radicale e rapido progresso che la tecnica conseguì nell'intervallo tra la decadenza della civiltà egea e l'età aurea di Pericle. Ed è un progresso che si può rilevare eseguendo un sistematico e paziente parallelo tra le fotografie delle statue originali.

La prima cosa che scomparve fu la fissità legnosa dello sguardo. Poi furono i lineamenti che subirono profonde modifiche: gli occhi, il naso, la bocca, la forma dei muscoli e via dicendo; il che dimostra che i Greci non si contentavano più, come gli Egizi e i Babilonesi (e

Da più di venti secoli gli avanzi dell'Acropoli rimanevano in piedi...

come tornarono a contentarsene più tardi i Bizantini e i Russi), di rappresentare i tipi, ma si studiavano di ritrarre quanto più fedelmente potevano i caratteri particolari degli individui: esseri umani o bestie. Ciò è apparente non solo nelle statue, ma anche nei dipinti e nelle ceramiche. Probabilmente accadde qualcosa d'analogo anche nella loro musica, ma abbiamo così poche informazioni al riguardo che non lo si può affermare.

Per quanto si riferisce al teatro, invece, siamo su un terreno noto, perchè il teatro greco del 500 avanti Cristo ci è familiare quanto il teatro americano odierno. Gli enormi progressi conseguiti dai Greci

... fino a che, nel 1687, durante una guerra tra Turchi e Veneziani, il Partenone saltò in aria perchè i Turchi se ne servirono per depositarvi le loro polveri

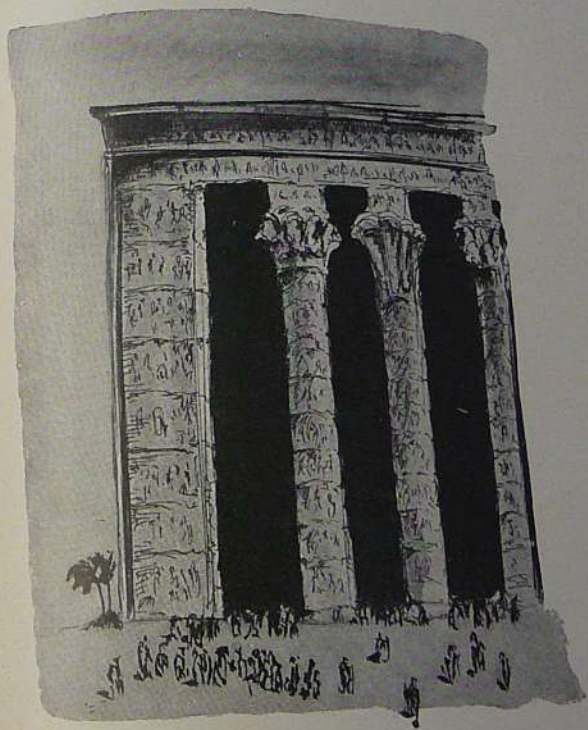
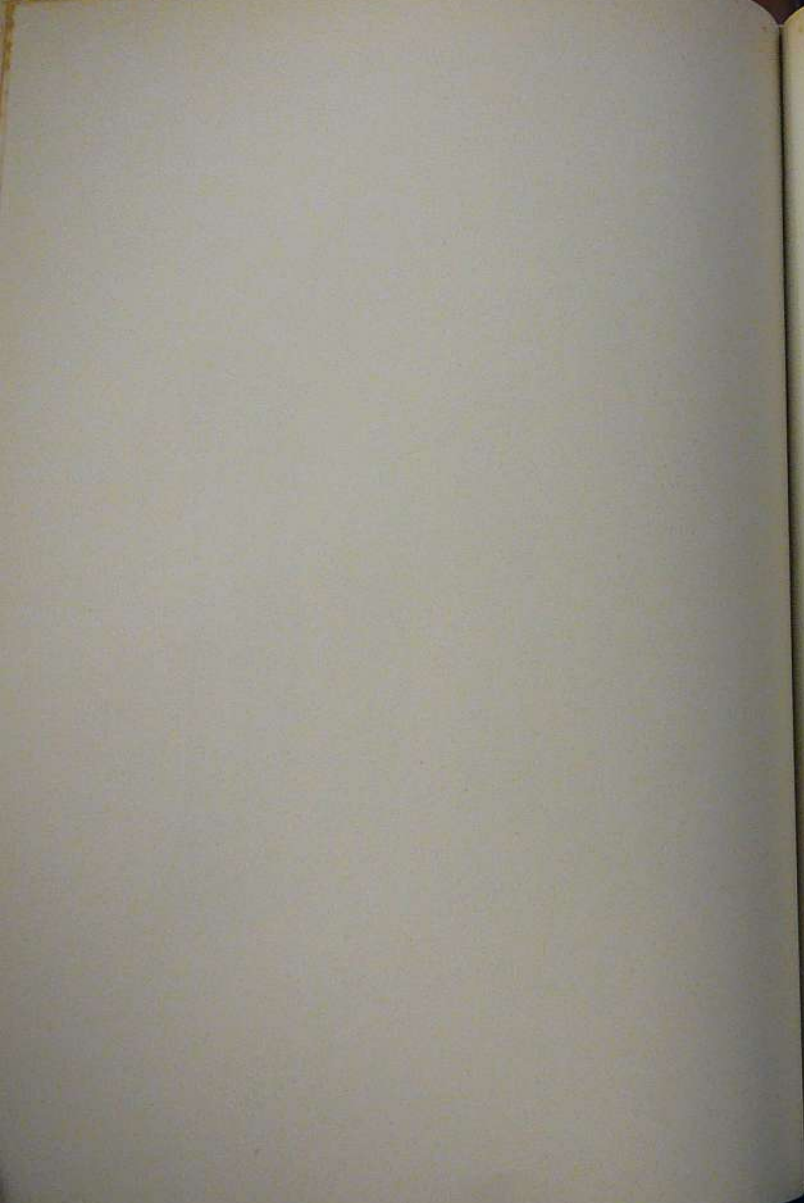
nella tecnica teatrale rivelano la rapidità con cui quel popolo stava procedendo in tutti i campi d'attività allorchè disgraziatamente perdette, con l'indipendenza, la miglior parte delle sue caratteristiche nazionali.

Siamo nel 500 avanti Cristo. La Grecia, rocciosa penisoletta priva di risorse naturali e di grandi ricchezze nazionali, giace all'estremità del mondo civilizzato, lontana dai grandi centri di cultura, dalle millenarie città dell'Egitto, della Caldea e di Creta. Tra i Greci che vivono sulla costa dell'Asia Minore e i Persiani, che da poco hanno conquistato questo territorio, sorge qualche dissapore. Atene incoraggia le sommosse; le ritiene profittevoli; manda sussidi ai ribelli, e ne promette altri in avvenire. I moti vengono facilmente repressi dalle autorità persiane, ma, per sventare il pericolo che si ripetano (perchè l'Asia Minore è lontana da Susa, dove risiede il Re dei Re), i Persiani decidono di impadronirsi dell'antica arteria commerciale che univa l'Oriente all'Occidente passando nelle vicinanze di Troia, e di stabilirsi sul continente europeo, e se necessario radere al suolo la città di Atene. Piano perfettamente eseguibile: Atene che cos'era, dopo tutto ? Un piccolo borgo sul limite del mondo.

Così gli eserciti persiani si misero in marcia verso occidente, e salparono dall'Asia per trasportarsi in Europa; e a Maratona incontrarono i piccoli Ateniesi, che coi loro alleati di Platea li ricacciarono tutti in mare.

Occorsero loro tre anni per riorganizzarsi. Questa volta evitarono un incontro in campo aperto e, seguendo un'antica tradizione asiatica, tentarono di penetrare in Grecia ricorrendo al tradimento. Un traditore, che rispondeva al nome di Efialte, indica agli invasori la strada buona per aggirare gli Spartani che montano di sentinella sui valichi alpestri. Leonida e i suoi trecento si sacrificano inutilmente, perchè Atene cade in possesso del nemico e la sua Acropoli viene incendiata. Ma pochi giorni dopo, la flotta greca distrugge la rivale persiana; così che la campagna termina senza vinti nè vincitori.

La notizia dispiacque al Re dei Re. La sua spedizione coloniale minacciava di convertirsi in una guerra a morte tra Oriente e Occidente. Per la terza volta assolda nuove orde di mercenari. A Platea e a Micale l'Oriente viene definitivamente sconfitto, sulla terra e sul mare. L' Europa non teme più il pericolo dell'invasione.

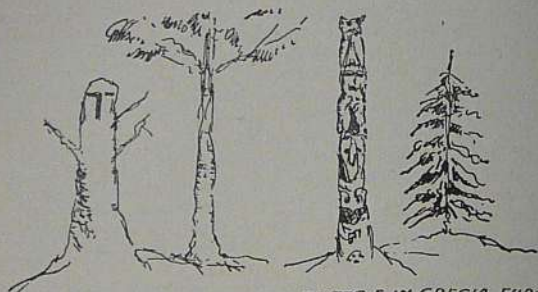
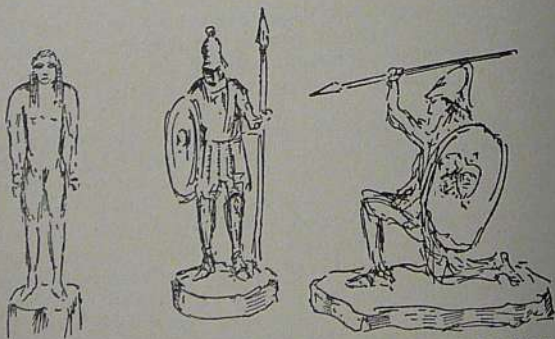
Agli Dei che hanno operato questo miracolo, il popolo alza inni di grazie. A piè d'una collina che sovrasta il mare sono raccolte poche case modeste, in cui tuttavia abitano persone che portano nomi d'alta risonanza, come Pericle, Sofocle, Euripide, Eschilo, Anassagora, Callicrate, Zenone, Erodoto, Polignoto e Socrate. Ma allora, improvvisamente e senza una buona ragione al mondo, scoppiò una guerra interna che durò per un'intera generazione e fu uno dei più tragici conflitti che il mondo abbia mai veduto. Da una parte, Atene, tutta l'Attica,

Il Tempio egizio.

avida di sapere, costituzionalmente indipendente, insofferente di autorità, scettica e ragionatrice, sempre pronta a scalare le vette dell'Olimpo ed a tentare ogni avventura che prometta gloria ed eccitamento; e dall'altra Sparta, priva di ogni sbocco sul mare, abitata da gente rozza ma soda, lenta d'ingegno ma salda sulle gambe, trincerata dietro tre sole virtù ancestrali: la purità della razza, la resistenza fisica, e una cieca sottomissione agli interessi della comunità.

La formica può, con la sua tenacia, divorarsi l'usignuolo; e venticinque anni dopo la morte di Pericle, Sparta scavalcò le mura d'Atene, la flotta ateniese si arrese al nemico, il governo democratico dell'Attica cessò di funzionare, e Atene stessa era pronta a diventar parte integrante di quel fantastico impero che un capotribù macedone aveva in animo di fondare: impresa che egli iniziò, ma che suo figlio, Alessandro Magno, non riuscì a condurre a termine.

Da quel momento la Grecia non recitò più la parte di una unità politica indipendente. I Greci, affrancati dalle lancinanti cure del governo, potevano ora dedicare tutte le loro energie al conseguimento del più allettante ideale di fornire al mondo i prodotti della loro arte, della loro letteratura, del loro teatro, della loro musica e dei loro manuali sulla buona creanza.

E invece, parrebbe che da quando non risultarono più padroni del loro destino si rivelassero inferiori alla situazione. Essi perdettero le loro caratteristiche prettamente nazionali. La loro arte perdette di spontaneità. Gli artisti non esprimevano più i sentimenti della collettività.

Dobbiamo riconoscere che esiste davvero un'arte che si può qualificare inevitabile. L'abbiamo già incontrata nell'Ellade. La ritroveremo nell'Italia della Rinascenza, nell'Olanda del Seicento, e ancora nella Francia del Settecento. Esiste d'altra parte anche un'arte che invece è stata creata per un dato scopo, e che è di una qualità inferiore, raffrontata alla prima. L'artigianato può continuare ad essere eccellente come prima, la perfezione tecnica può seguitare ad essere la stessa, ma è l'ispirazione che viene a mancare. Ed è appunto ciò che accadde alla Grecia dopo che perdè la sua indipendenza. Par quasi di sentire lo scultore mormorare tra sè: « Devo fare questa Niobe più sensuale, altrimenti quel pescecane macedone me la paga a metà prezzo ». Par quasi di vedere l'esportatore scrivere, ai suoi clienti della nuova città di Alessandria, lettere del seguente tenore: « Abbiamo leggermente modificato i modelli del campionario, per venire incontro ai gusti del mercato egiziano. Aspettiamo un'ordinazione di prova di dieci grosse ».

Qua e là, in qualche colonia greca, come Pergamo o Antiochia,

LE STATUE PIÙ ANTICHE, ANCHE IN EGITTO E IN GRECIA, FURONO INDUBBIAMENTE SCOLPITE NEL LEGNO. E SONO TUTTE SCOMPARSE, AD ECCEZIONE DI QUELLE RECENTEMENTE RINVENUTE NELL'ALASKA E NELLA COLUMBIA BRITANNICA.

LE PRIME STATUE DI PIETRA RITENEVANO TUTTA LA RIGIDITÀ DELLE STATUE ORIGINARIE DI LEGNO. OCCORSERO SECOLI PRIMA CHE GLI ARTISTI IMPARASSERO A RIPRODURRE GLI ATTEGGIAMENTI DEL CORPO UMANO.

L'evoluzione della scultura dal tronco d'albero alla statua

può manifestarsi un'apparente « ripresa » del vecchio spirito, e la fiamma sembra ardere viva come prima. Perchè dal punto di vista tecnico, un gruppo statuario come il Laocoonte del Museo Vaticano, o altri lavori come il Gladiatore ferito o l'Apollo del Belvedere, emulano con facilità tutto quanto era stato creato nei tempi anteriori. Eppure c'è una differenza. Sembrano, come statue, persino *troppo* perfette. Sono meno spontanee. Non impressionano più per quello che sono, ma per la storia che raccontano. E quando l'arte, invece di *essere* storia, comincia a narrare la storia di qualcosa che è capitato a qualcun altro, è quasi sempre il principio della fine.

CAPITOLO SETTIMO

L'ETÀ DI PERICLE

e la trasformazione di una piccola punta rocciosa in uno dei templi più famosi del mondo.

Per trentasei anni Pericle fu la forza predominante della vita di Atene. Non aveva titoli, non teneva ufficio; ma era considerato, fra tutti, come quegli che dimostrava di possedere al massimo grado le qualità del comando. In realtà, Pericle non eccelleva in nessuna attività, se non nell'oratoria, ma era la sua forza motrice che animava le attività altrui, ed era il prestigio di cui godeva che gli permetteva di essere un animatore capace di soverchiare qualunque opposizione. Perchè naturalmente erano molti in Atene coloro che pensavano come il « New Deal » di Pericle nel campo delle arti fosse poco meno che uno scandalo, un inescusabile spreco di denaro, di somme importanti che avrebbero potuto trovare migliore impiego in scopi più pratici. Tanto vero, che alla sua morte i suoi nemici accusarono Fidia, che era stato per così dire il suo braccio destro, di aver male amministrato lo Stato, e lo costrinsero a mettersi in salvo in una delle isole dell'arcipelago, dov'egli trascorse in esilio il resto dei suoi giorni.

E la storia di questa fuga è quasi il solo documento ufficiale che possediamo intorno alla carriera di questo famoso architetto - scultore. Non conosciamo nemmeno con precisione le date della sua nascita e della sua morte, e non siamo venuti in possesso di alcun lavoro che possa venir dichiarato autenticamente suo. Nessuno fra i suoi contemporanei lo ha giudicato degno di una biografia, e Plutarco, che scrisse due secoli dopo di lui, dovette fondare su semplici pettegolezzi gli effetti letterari che tenta di conseguire descrivendocene la vita. Ma anche senza Plutarco il nome di Fidia ci sarebbe stato ugualmente tramandato, perchè fu lui che costruì l'Acropoli.

Vasi greci - Dalle figure geometriche tracciate in nero su sfondo giallo,
alle figure umane dipinte in rosso su sfondo nero

Ai nostri occhi l'Acropoli rappresenta l'unione ideale dei tre massimi fattori che concorrono a determinare il pregio di un monumento: lo sfondo naturale, la perfezione architettonica e l'utilità sociale. Il colle stesso su cui sorge non è nè troppo alto per dominare tutto il paesaggio nè troppo basso per passare inosservato. Gli edifici di cui l'Acropoli risultava erano stati eretti per adempiere a certe funzioni ben definite, e le avevano assolte con la massima possibile economia di materiale. Così il colle come le costruzioni rispondevano perfettamente allo scopo di provvedere al popolo ateniese un centro urbano facilmente accessibile, una fortezza in caso di guerra, e di offrire al resto del mondo una testimonianza dell'orgoglio, della forza e del genio di quella nobile città.

Il tempio più importante dell'Acropoli era quello dedicato alla dea, uscita dal cervello di Giove, che per questo era ritenuta possedere una dose eccezionale di ingegno e di senno, e che quasi tutta l' Ellade considerava per la sua consigliera, la sua guida e la sua santa patrona. Era Atena, la vergine Atena, che, come la sorellastra Diana, evitava di bazzicare con troppa familiarità coi suoi ciarlieri parenti dell'Olimpo. E all'occasione sapeva figurare molto bene sotto le spoglie d'un possente guerriero; tanto vero, che sotto di esse, con tanto di elmo, lancia e spada, ha sopravvissuto in molte immagini.

Perciò il popolo ateniese, consapevole di aver denominata la sua città in omaggio alla vergine dea, eresse ad Atena Partenone il massimo dei suoi templi; e per vent'anni le cave del Monte Pentelico vennero spogliate dei loro marmi più preziosi per fornire alla protettrice del popolo ateniese una residenza degna dell'alto grado che essa occupava nella divina gerarchia.

Solo da una dozzina d'anni, nel 480 a. C., per essere esatti, l'antica Acropoli era stata incendiata dagli invasori persiani. Dalle isole di Salamina e di Egina i profughi osservavano le candide colonne di fumo ascendere nell'azzurro del cielo dell'Attica. Ma ecco, si era compiuto un miracolo! I Persiani erano stati respinti, e il loro ricordo poteva solo servire da spauracchio pei bambini cattivi. Atene fu proclamata la salvatrice del paese, la più ricca potenza coloniale del tempo, la prima di quelle città - stato indipendenti che si erano tacitamente confederate per fare della Grecia una potente nazione unita.

Durante questi anni di entusiasmo il Partenone fu eretto, insieme con l' Erettèo, dedicato ad Atena Nike, o La Vittoriosa, che conteneva il santuario di Atena Poliade, o guardiana della città, noto per le formose cariatidi, e per il Propileo, l'arco d'accesso all'Acropoli.

Quanto al Partenone in sè, sebbene torreggiasse al disopra degli

altri edifici, era, in confronto delle costruzioni alle quali siamo avvezzi noi, un edificio di piccole dimensioni, perchè la base su cui s'innalzavano le 46 colonne esterne era all'incirca di m. 88 × 30, mentre l'interno del tempio era approssimativamente di m. 71 × 21. La statua di Atena Partenone arrivava quasi fino al tetto: alta più di 12 metri. Le pareti erano dipinte di scuro, ma il soffitto era luminosamente chiaro.

Quanto alla statua, che si suppone opera di Fidia, la conosciamo solo in base a varie piccole riproduzioni che ne furono eseguite in epoche posteriori alla scomparsa dell'originale. E non fa meraviglia che fosse scomparsa, perchè era di bronzo, d'oro e d'avorio, e la città fu per tanti anni la vittima di ogni sorta di mercenari stranieri.

Da molto tempo gli scultori non si servono più di materiali vari per eseguire le statue: può quindi interessare qualche cenno relativo alla loro costruzione. La parte interna era di legno, e su questa sagoma veniva modellata la figura in non sappiamo quale materiale plastico, e questo veniva a sua volta rivestito di lamine d'avorio, che rappresentava la carne. Gli accessori, come i drappeggiamenti, erano di oro massiccio. Il solo oro impiegato nell'esecuzione della statua di Atena valeva 44 talenti, somma corrispondente oggi a tre quarti di un milione di dollari. Figurarsi se non poteva far gola alle milizie cui era stata concessa la facoltà di saccheggiare!

Perpetrato il saccheggio, del tempio non rimasero che le colonne, i muri e il tetto, qualche statua di grandezza naturale che ornava il peristilio, e il famoso fregio di figure leggendarie che correva tutto attorno al tempio sotto il cornicione per una lunghezza di circa 160 metri e per l'altezza di un metro. Di tutto questo, oggi rimangono nelle loro posizioni originarie solo poche teste di statue e alcuni frammenti del fregio.

Il fregio rappresentava la solenne processione che aveva luogo alla fine delle festività dette Panatenèi, ricorrenti ogni quattro anni, e in cui culminavano tutte le gare di campionato nei vari sport: l'atletica, il salto, il lancio del disco, le corse di cavalli, e via dicendo. L'ultimo giorno la plebe sfilava in processione per andare ad offrire ad Atena Partenone una veste color zafferano intessuta e ricamata dalle vergini ateniesi. Contemporaneamente i campioni ricevevano le corone d'alloro. Appunto durante i Panatenèi del 438 a. C., il Partenone, la cui costruzione aveva richiesto dieci anni, venne ufficialmente inaugurato. Queste festività quadriennali sopravvissero di parecchi secoli all'indipendenza greca, e passarono in disuso solo nel terzo secolo

dell'èra volgare, cosicchè si può dire che il Partenone funzionò come tempio per circa sette secoli.

Oggi parte di quello squisito fregio si trova a Londra e parte nel Museo d'Atene. Quanto alle statue del peristilio, sono tutte scomparse, ad eccezione di poche teste. Nel 1801 Lord Elgin, ambasciatore d' Inghilterra presso il Sultano di Turchia, ottenne il permesso di trasportarle a Londra, dove sono tuttora conservate nel British Museum. Taluni non hanno omesso di rinfacciare all' Inghilterra questo atto di vandalismo, ma Lord Elgin aveva inteso in buona fede di salvare dalle rovine ciò che ancora restava del tempio. Perchè la storia dell'Acropoli è una storia triste.

Gli architetti che la costruirono, espertissimi nel loro mestiere, avevano usato pochissima calce o cemento, laddove noi, al loro posto, ne avremmo usato delle tonnellate. Quegli enormi blocchi di marmo e le numerose colonne erano stati messi insieme quasi senza l'aiuto di coibenti. Le colonne consistevano di grossi tronchi cilindrici, forati nel senso dell'asse: nel foro passava una chiavarda di bronzo, o talora un semplice palo di legno duro, per assicurarne la stabilità. E la posa era stata eseguita con tanta perfezione che, se l'Acropoli non fosse stata distrutta dallo scoppio delle polveri, le colonne sarebbero ancor oggi in piedi com'erano nel giorno della loro inaugurazione.

La distruzione cominciò solo nel settimo secolo della nostra èra; ma gli edifici avevano già sofferto sensibilmente. Nel quinto secolo il tempio di Atena, il cosiddetto Partenone, era stato convertito in una chiesa dedicata alla Madonna. L'ingresso ne fu trasferito dal lato di levante a quello di ponente, e l'interno subì radicali modificazioni. Furono aggiunti una specie di portico o galleria per le donne, il pulpito del predicatore, e un gran numero di dipinti rappresentanti Santi cristiani. Nel 1456 fu convertito in moschea turca. L'interno fu svuotato di tutto ciò che aveva servito ai cristiani, e ad una estremità fu innalzato un minareto per rammentare ai fedeli le ore della preghiera.

Nel 1675 l'Acropoli fu visitata da due Inglesi che vi trovarono ancora la maggior parte delle statue del tempo di Pericle, ma dodici anni dopo un esercito veneziano comandato dal conte Königsmark assediò Atene, e i Turchi decisero di servirsi del Partenone come di un deposito di polveri che, naturalmente, saltò in aria. Trecento dei loro perirono, e tre giorni dopo i Turchi dovettero arrendersi.

Il comandante veneziano tentò di far asportare la statua di Poseidone e i cavalli del cocchio di Atena, ma i suoi uomini non avevano

pratica di lavori di questo genere e le statue caddero a terra e andarono in frantumi. L'anno seguente i Veneziani ritirandosi lasciarono nuovamente la città alla mercè dei Turchi, i quali costruirono un'altra moschea tra le rovine del Partenone.

Al principio dell'Ottocento, come sopraccennato, arrivò Lord Elgin che portò via le statue superstiti; poi scoppiò la guerra di indipendenza dei Greci, che durò dal 1821 fino al 1829, e durante questo periodo l'Acropoli fu nuovamente lo scenario di parecchi combattimenti accaniti.

Se l'Acropoli fosse stata distrutta dagli antichi Persiani, o dagli Ostrogoti, le cui idee in fatto di civiltà erano così profondamente diverse dalle nostre, pazienza, ci tornerebbe più facile rassegnarci alla sua triste sorte, ma a pensare che tutto era ancora in piedi quando la nostra università di Harvard celebrò il proprio primo cinquantennio, è una cosa che non fa piacere davvero!

Pericle era morto di peste nel 429 a. C., due anni dopo lo scoppio della guerra del Peloponneso. Nel 404 Atene si arrese agli Spartani. Ma l'antico spirito sopravvisse per qualche tempo nell'arte della città. Quest'arte tuttavia subì un profondo cambiamento, inquantochè le opere degli scultori ateniesi rifletterono la tendenza alla contemplazione che aveva sostituito la tendenza all'azione. E gli scultori stessi non si consideravano più condannati all'anonimato. Poichè lavoravano ora per un mercato mondiale, avevano bisogno di farsi una riputazione; non si accontentavano più di essere conosciuti per Zaccaria o per Eleuterio dai loro connazionali. I loro patroni di Roma o di Alessandria esigevano qualche cosa di più tangibile di cotesti nomi patronimici. Fu così che cominciarono a farsi sentire i nomi di Prassitele, Lisippo, Scopas, ed altri di calibro minore. E inoltre le opere cominciarono a portare la firma del loro autore, così che possediamo alcune statue che sappiamo con certezza a chi attribuire.

Di questa statuaria assai poco rimase in Grecia. Per lo più ci fu tramandata dai Romani, che avevano raggiunto una civiltà completa ed amavano ornare le loro case con belle statue. Le ordinavano all'ingrosso agli artefici greci. Quando un dato « pezzo » diventava popolare, come l'*Apollo* di Prassitele o il cosiddetto *Apoxyomenos* di Lisippo, che sarebbe quel lottatore che si terge il sudore e il fango dalle membra, si verificava una copiosa domanda di copie, e di queste se ne rinvennero alcune in località totalmente inaspettate, come la *Venere* e la *Vittoria* del Louvre, che portano rispettivamente il nome della località, Milo e Samotracia, in cui furono trovate.

Com'erano arrivate in queste località ? Non c'è modo di immaginarlo. Probabilmente avevano fatto parte del carico di qualche bastimento che non potè mai raggiungere il suo luogo di destinazione e che scaricò dove aveva dovuto approdare. Ma così ai libri come ai capolavori d'arte sono toccate avventure tanto strane che non dobbiamo meravigliarci di nulla.

Solo raramente, come nel caso del Mausoleo di Alicarnasso, costruito dalla regina Artemisia nel 353 a. C. e dedicato alla memoria del suo defunto consorte Màusolo, le statue sono rimaste effettivamente nel posto in cui si trovavano. Quasi tutte andarono vendute, o rubate, o fatte a pezzi allorchè i Cristiani trionfanti decisero di purgare il mondo d'ogni avanzo di immagini pagane.

Vi fu una forma di scultura che sfuggì a questa sorte. Alludo ai monumenti innalzati sulle tombe dei morti. I Greci non avevano simpatia verso la morte. Se ne risentivano acerbamente, come di una non desiderata interruzione dell'ordinario andazzo della vita; ma siccome non era facile eluderla, bisognava accettarla con la miglior grazia possibile; e i monumenti che essi erigevano alla memoria dei trapassati riflettevano questo umore un tantino forzato. Erano semplici, ma non privi di dignità.

Ho avuto occasione di visitare un così gran numero di odiosi cimiteri, che sento il dovere di attirare l'attenzione del lettore sul modo caratteristico con cui i Greci consideravano il lugubre evento finale dell'esistenza umana. Noi stiamo fortunatamente superando il retaggio spirituale lasciatoci dal medio evo, quando i mortali aborrivano dall'idea dell'ossario che doveva ricettarne le membra, e veniamo sostituendo questa idea con quella della pace e del riposo che ci aspettano nel seno della Gran Madre Terra che ci ha dato i natali. Ma abbiamo ancora molto da imparare a questo riguardo, e in nessun luogo possiamo trovare un'ispirazione più luminosa di quella che emana dalle tombe che contengono le ceneri di coloro che erano stati amati dagli uomini e dalle donne che vivevano ai tempi di Pericle. Il genio degli Elleni si era dimostrato capace di convertire persino la morte in un'opera d'arte.

Quando avremo il coraggio di imitarli ?

CAPITOLO OTTAVO

VASI, PENTOLE, ORECCHINI E CUCCHIAI

Un capitolo sulle arti cosiddette minori del popolo dell' Ellade.

Non occorre ch'io dichiari che qui, dicendo « minori », io non intendo dire « inferiori ». Nel dominio delle arti regna la più assoluta uguaglianza tra le cose che posseggono meriti. Una frittata cotta a puntino è superiore ad un affresco mediocre, e una figurina di Tanagra (di quella Tanagra della zotica Beozia che produceva meravigliose statuette di terracotta) può dare all'intenditore la stessa gioia ch'ei prova ammirando la facciata d'una cattedrale.

Ma la vita è breve, e il cinese è il solo popolo che pubblichi dei libri di cento e più volumi. Io devo restringere in cinquecento pagine tutto quello che ho da dire. Quindi per convenienza m'atterrò ai termini antichi. Dato che devo pur cominciare da qualche punto, comincerò dalle ceramiche, perchè se tu entri in un museo ricevi l'impressione che un milione di Greci per almeno un milione di anni non ha fatto altro che vasi e pentolini; o anfore e *kylikes* (se vuoi dimostrare d'essere una persona colta).

I Greci possedevano un'ampia cultura, e come tutte le persone dotate di vasta cultura badavano al lato pratico delle cose. E infatti tutti i nostri musei sono pieni zeppi di *oinochoes*, o bottiglie da vino, *hydriae*, o bottiglie per acqua, *crateri*, che non hanno niente da fare coi vulcani ma erano semplici coppe in cui si mesceva l'acqua e il vino, *lekythoi*, fiaschette per l'olio, *amphorae* che generalmente contenevano miele, senza enumerare tutti gli altri nomi che al momento non mi tornano a mente.

Come tutto il resto, i Greci avevano importato l'arte del vasaio da Creta. Erano stati i Cretesi ad usare per primi la ruota nel confezionare i vasi, il che segnò un enorme progresso sui metodi seguiti

anteriormente per dar forma a un blocco di fango. Avevano anche inventato un metodo per conferire una magnifica apparenza vitrea alla superficie dei loro vasi, e il loro segreto è andato perduto e non siamo mai stati capaci di recuperarlo. E appena i Greci ebbero imparato bene il mestiere, naturalmente superarono i maestri e diventarono i fornitori di vasi e pentole a tutto il Mediterraneo.

Sulle prime l'industria s'era accentrata attorno a Micene; ma dopo la decadenza di questa città tutta l'Attica si dedicò alla ceramica finchè nel sesto secolo avanti Cristo gli Ateniesi si specializzarono in quest'arte e ne fecero un monopolio esclusivo della loro città.

È interessante notare una volta di più, esaminando i prodotti dei vasai greci, come tutto in questo mondo richieda di essere imparato lentamente, in seguito ad una paziente e laboriosa successione di prove e di errori. I primi prodotti degli Ateniesi erano sensibilmente inferiori a quelli cretesi. A osservarli, diresti che quegli artigiani erano totalmente incapaci di disegnare una figurina qualunque. Nel tentativo di abbellire i loro vasi, non sapevano che scarabocchiarli con qualche balorda figura geometrica del tipo di quelle che gli impazienti disegnano sui muri delle cabine telefoniche mentre attendono la comunicazione.

Ma col passare del tempo le loro manifestazioni grafiche si fanno sempre più ardite. Compaiono le prime figure umane. Poi le figure si adunano a gruppi. D'un tratto cominciano a gesticolare, poi a camminare, a correre tutt'attorno al vaso. Finalmente si esercitano in giochi atletici, o vanno in corteo, a nozze, a qualche funerale. Esauriti tutti questi temi, lo scenario si trasloca in Olimpo, e ci presenta gli Dei in svariati atteggiamenti, anche in quelli di carattere intimo. E il vasaio usa l'attenzione di aggiungere qualche parola di testo, col nome dei suoi eroi, per ragguagliare a fondo lo spettatore.

Sfortunatamente l'antica terraglia greca è piuttosto monotona, almeno per il mio gusto. Il colore dello sfondo era invariabilmente rosso scuro, e le figure erano dipinte in nero. I particolari, come ad esempio le pieghe dei drappeggiamenti, venivano poi graffite mediante una punta sul nero, rivelando di nuovo la sottostante creta rossa. Talora, specie nei vasi corinzii, c'era qualche linea bianca o porporina, ma il nero e il rosso predominavano.

Comunque, è questione di gusto. A giudicare dall'entità della produzione, parrebbe che i Greci avessero tutti una spiccata predilezione per il vaso come ornamento, perchè v'era una domanda sempre crescente di forme elaborate e di ornamenti complicati. Forse ciò era dovuto al fatto che la casa greca, come quella dei Giapponesi odierni, era semplicissima, quasi nuda, munita solo dei mobili indispensabili.

quindi chi aveva denari da spendere e voleva far sfoggio d'opulenza faceva raccolta di anfore e crateri, e li esponeva come ninnoli da salotto.

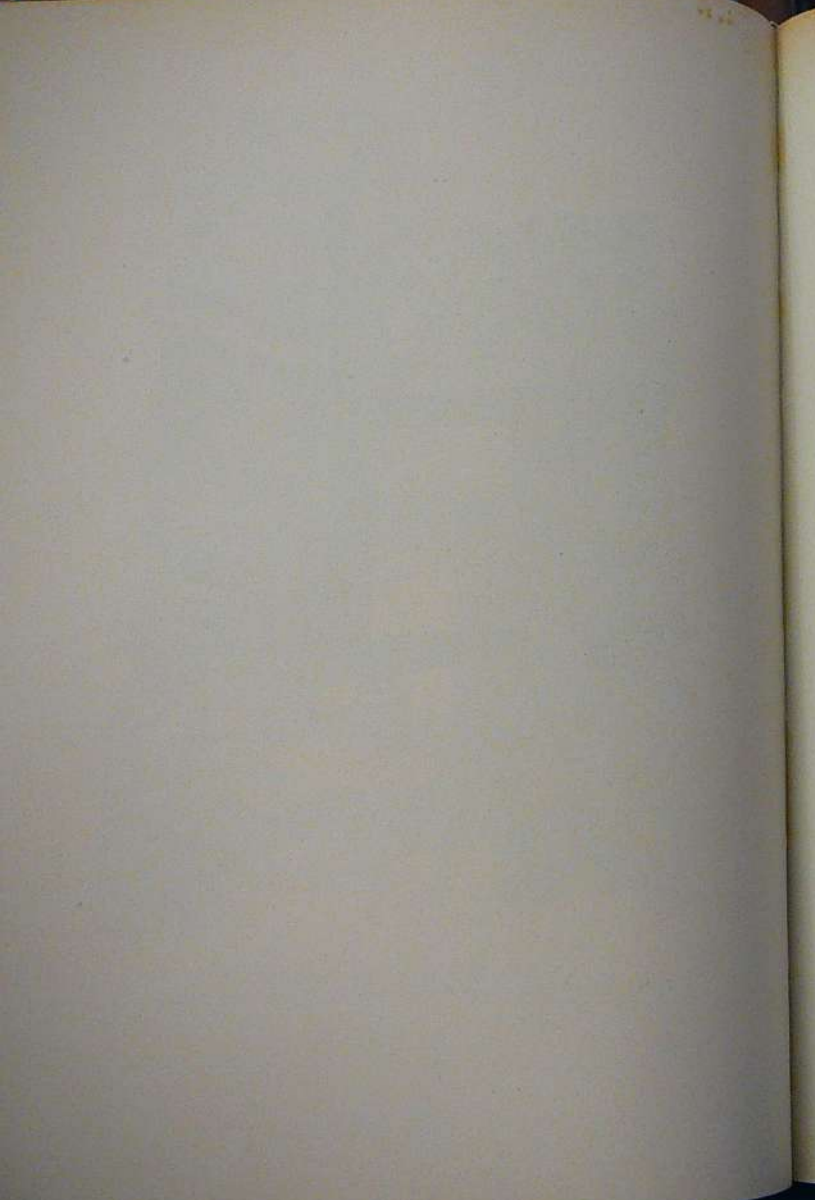
D'altra parte, in una città dove il più esperto degli artigiani guadagnava qualche cosa come quattro soldi al giorno, e dove si poteva arruolare un esercito di schiavi per quasi niente, i pochi indispensabili mobili che formavano l'arredo della casa potevano essere fatti massicci ed ingombranti finchè si voleva. I lettucci, sui quali così i Greci come i Romani si sdraiavano per prendere i pasti, le lampade ad olio, i letti nuziali e i panconi potevano pesare dieci volte di più dei mobili e degli oggetti che usiamo noialtri: c'era sempre una quantità di servi a disposizione per smuoverli all'occorrenza. E nessuno traslocava mai. Ognuno viveva tutta la vita nella casa in cui era nato. Oggi l'umanità non fa che traslocare, e perciò compera mobili della massima leggerezza, ed evita di riempirsi la casa di statue e di oggetti d'arte per la stessa ragione: preferisce spendere quattrini in gioielli, che ognuno può portare addosso dovunque vada.

Anche i Greci erano amanti di gioielli, ma per un'altra ragione. I loro bracciali d'oro ornati di gemme rappresentavano i loro investimenti. Oggi provvediamo al futuro comperando azioni e buoni del tesoro. I Greci non avevano di questa roba. L'unica loro forma di previdenza era di accumulare quante più tazze d'oro potevano. Ma perchè non si limitavano a fare incetta di denaro ? Non avevano come noi le monete ?

Sì: ne avevano, d'oro e d'argento, importate dall'Asia, ma le consideravano come mezzo di cambio. In un mondo in cui il baratto, due polli per un'oca, e un bue per dieci maiali, era ancora accettato come il normale metodo di fare affari, la domanda di monete non era abbondante, quindi la moneta era scarsa. Forse appunto per questa scarsità il conio delle monete era così artisticamente accurato. Le antiche monete d'oro della Grecia meritano la nostra più attenta considerazione. Ci fanno sentire che abbiamo ancora molto da imparare se vogliamo emularne la perfezione di stampo, specie per quanto si riferisce alle nostre medaglie commemorative, che sono decisamente brutte. Certo le nostre zecche incontrano una difficoltà che per i Greci non esisteva. Le nostre monete devono esser piatte, così da poterne fare dei rotoli. I Greci non si curavano della regolarità della forma. Lo stampatore poteva modellare il suo stampo come se avesse avuto da lavorare su un cammeo ordinario, e quindi aveva molto maggiore libertà di sbizzarrirsi a suo talento che non gli incisori delle nostre zecche.

A questo punto dovrei pur dare qualche cenno relativo alla let-

La Porta dei Leoni di Micene
impressionava solo per virtù della poderosità della sua mole.

Dopo parecchi millenni, gli Indiani del Sud America, che non avevano mai sentito parlare della Grecia, ottennero lo stesso risultato usando metodi identici.

teratura, alla musica ed al teatro, ma mi domando se abbiano il diritto di far parte d'un libro di questo genere. E credo di poter rispondere affermativamente, in quanto rappresentano, in base alla definizione dell'arte che ho formulata al principio, l'aspirazione degli uomini ad affermare se stessi al cospetto di Dio. Solo vorrei disporre di maggiore spazio, da dedicare soprattutto alla letteratura.

I Greci non scrivevano libri o drammi solo per distrarre il pubblico o per fornirgli la possibilità di ammazzare il tempo, ma col deliberato proposito di suscitare forti e salutari emozioni tra gli spettatori. Sulle origini del teatro possediamo scarse informazioni sicure. E piuttosto che discutere le varie ipotesi che possiamo trovare enumerate nei trattati storici, conviene consultare un buon vocabolario. In esso scopro, per esempio, che la parola « dramma » deriva dal verbo « drao », che significa agire. Ottima spiegazione, perchè se il dramma vuole riprodurre la vita, bisogna che ne dipinga l'azione. Nella vita reale gli uomini agiscono: non stanno semplicemente a sedere e a discorrere, salvo che in Russia (e anche qui pare che incomincino a fare qualche cosa). E agire significa essere attori.

Vi sono due teorie contrastanti sull'origine del teatro. C'è chi lo fa derivare dal canto e dalla danza che costituivano parti integranti delle cerimonie religiose. E c'è invece chi sostiene che si sia sviluppato dall'esaltazione delle gesta degli eroi defunti. Qualunque ne sia stata l'origine, certo è che il teatro divenne rapidamente popolarissimo fra i Greci, più popolare assai delle altre arti, come la scultura o la pittura, alle quali il popolo non poteva partecipare attivamente.

La « commedia » era in origine una farsa volgare ed oscena, culminante invariabilmente in un'orgia di tale sbrigliatezza che oggi non potrebbe venir tollerata dalla Polizia. Ma già nel quinto secolo avanti Cristo i Greci avevano raggiunto uno stadio di sviluppo che non consentiva più la pubblica esibizione di scene scandalose, la commedia perdette a poco a poco il suo carattere pornografico e dopo le riforme di Aristofane diventò una spiritosa discussione degli eventi di cronaca cittadina, cui poteva assistere senza arrossire qualunque donna ateniese.

La parola « tragedia » è meno facile da spiegare. In origine era l'inno che si cantava nelle feste dionisiache mentre si sgozzava il capro che impersonava il dio. Questo capro era detto « tragos » dai Greci. Più tardi fu aggiunto un « ipocrita » (che in greco voleva dire « attore »), al quale spettava la funzione di rispondere ai versetti di chi esaltava le virtù del dio capro. Così ebbe origine il dialogo, la conversazione cioè tra due attori, interrotto, ad intervalli irregolari,

dal coro, che esprimeva, su un tono di elogio o di lamento, le emozioni del popolo.

Questo progresso soddisfece la folla per parecchi secoli. Poi arrivò Eschilo, un uomo di genio, la cui nuova idea determinò una vera rivoluzione nella storia del teatro. Egli introdusse un secondo « ipocrita », sì che gli attori risultarono tre; e non tardarono ad aumentare di numero, e un bel giorno i Greci si trovarono in possesso di un vero teatro, i cui « ipocriti » ripetevano in pubblico le scene emozionanti della vita privata dei cittadini.

In un mondo che non possedeva edifici pubblici all'infuori dei templi e dei tribunali, in un mondo dove nemmeno le alte personalità come Solone o Pericle avevano mai disposto di un locale adibito ad « ufficio », e dove il clima invitava il popolo a prendere i suoi spassi all'aperto, non si sentiva il bisogno di erigere edifici appositamente destinati alle rappresentazioni teatrali. Gli spettacoli di solito avevano luogo a piè d'una collina: gli spettatori si raccoglievano in un semicerchio al piano, e gli attori e il coro su un ripiano leggermente più elevato per risultare esposti alla vista di ognuno. Questo ripiano, i Greci lo chiamavano « orchestra ». Siccome la parola « orchester » in greco significava ballerino, e non musicante, ne deduciamo che i primi inni al caprone dovevano essere accompagnati da danze, e che quindi l'arte della danza è almeno tanto vecchia quanto quella del teatro.

Un altro passo avanti fu compiuto quando si pensò di innalzare una tenda dietro all'orchestra, e nella tenda riparavano gli attori quando dovevano cambiare di maschera. La tenda era chiamata « skene ». Col tempo, l'orchestra diventò la platea, e la tenda diventò la scena.

Dobbiamo tener presente che l'andare a teatro significava, per i Greci, una cosa del tutto diversa da quella che significa oggi per noi. Il trattenimento cominciava al levar del sole, e spesso durava fino alla sera. Finito un dramma, ne cominciava subito un altro; le rappresentazioni si seguivano così per tutta la giornata. Il teatro essendo diventato una parte così importante dei divaghi del cittadino medio, era naturale che l'arte scenica si sviluppasse rapidamente. Sofocle, che visse mentre gli Ateniesi fabbricavano l'Acropoli (se dobbiamo prestar fede ad Aristotile) fu il primo dei drammaturghi che si studiò di perfezionare gli scenari in modo che riproducessero l'ambiente nel quale l'azione si svolgeva.

Durante la generazione successiva, Euripide tolse il coro dalla scena propriamente detta, e lo collocò nello sfondo, per far sì che l'attenzione del pubblico convergesse tutta sugli attori. Oramai erano scomparse fin le ultime tracce dei legami che avevano allacciato il tea-

tro con la religione, ed erano invece evidenti e numerosi quelli che lo allacciavano con la politica e con la società. Ciò naturalmente riusciva molto più facile in una piccola e compatta comunità come quella di Atene o Corinto che non nella Nuova York o nella Chicago dei giorni nostri. Erano villaggi che contavano solo poche migliaia di individui liberi (agli schiavi il teatro era interdetto), e il minimo riferimento alle caratteristiche personali d'un notabile del paese veniva immediatamente capito, apprezzato e allegramente commentato dagli spettatori.

Il pubblico greco inoltre fruiva di un altro vantaggio che gli permetteva di immedesimarsi nell'azione che si svolgeva sulla scena. Chiunque avesse un grado anche minimo di cultura, conosceva a fondo le opere di Omero, che costituivano, in un certo senso, la Bibbia del mondo greco. Quando nei Panatenèi una compagnia di rapsodi dava qualche rappresentazione tratta dai canti dell'Iliade o dell'Odissea, il pubblico si sentiva nel suo entusiasmo trasportare in tempi eroici, e gli pareva di essere testimone di avvenimenti assai più interessanti della realtà.

Era una situazione curiosa, se ci si riflette un po'. I Greci non possedevano una letteratura nel nostro senso della parola. Non conoscevano il romanzo, non disponevano di riviste periodiche con racconti a puntate, nè di alcun'altra forma di propaganda letteraria. Eppure la sola esistenza di quei due grandi poemi bastava a generare in loro un sentimento di omogeneità letteraria.

Stavo ieri l'altro rimuginando su questo pensiero con riferimento alla musica greca. Per noi moderni, la musica significa sia i rumori sincopati della radio, sia una serata trascorsa su uno scomodo seggiolino ascoltando le composizioni dei nostri classici. I Greci usavano anch'essi la parola *mousiké*. Ma non significava per niente quello che significa adesso. Significava — oggi diremmo — la compagnia delle nove Muse, quelle graziose signore che coi loro vezzi cercavano di divertire gli Dei facendosi accompagnare dalla lira d'Apollo. Il termine, insomma, includeva tutto ciò che si riferisse alla cultura dello spirito, come *gymnastiké* includeva tutto ciò che si riferiva allo sviluppo del corpo.

Una « educazione musicale », quindi, non significava necessariamente l'obbligo di saper suonare il pianoforte o il liuto o magari il sassofono; significava piuttosto la conoscenza almeno degli elementi delle varie arti liberali, e questo in base a quell'ideale greco di « universalità » cui doveva informarsi la cultura generale degli individui. Ideale, del resto, che i Greci ci tramandarono, senza che noi di solito ce ne rendiamo pienamente conto, e che anzi costituì, nella civiltà occidentale, il substrato di tutti i sistemi educativi.

Ancora ai tempi della regina Elisabetta un giovanotto di buona famiglia doveva saper decentemente scrivere in inglese, leggere i testi latini, cantare una romanza, figurare come attore nelle rappresentazioni dei dilettanti, pizzicare la chitarra, e via dicendo, ed ognuno s'aspettava ch'egli si prestasse di buona grazia a far valere questi suoi meriti se invitato dalla zia a trascorrere in campagna la fine della settimana.

Molti si meravigliano che i compositori del Seicento e del Settecento abbiano potuto produrre un così gran numero di pezzi musicali. Ma questi musici non scrissero in realtà le note delle loro ariette, non si curavano nemmeno dei particolari; si limitavano a indicare l'abbozzo della melodia che avevano in mente; e per i musicanti, che erano bravissimi nel loro mestiere, questo abbozzo bastava a guidarli nelle cantate e nei concerti.

Gli zingari suonano ancor oggi a questo modo, ed in quest'arte primeggiano alcuni suonatori negri di *jazz*, e troviamo anche qualche cosa di analogo tra gli *Schrammelspieler* del Tirolo; ma nel nostro mondo moderno dal quale ogni spontaneità è quasi scomparsa, e in cui tutto ciò che si riferisce alle arti è stato nitidamente classificato e ridotto a « scienza » o a « scuola », quel senso di « universalità » che dovrebbe sottostare a ciò che chiamiamo la cultura generale non può più sussistere.

Forse è questo uno dei più utili insegnamenti che possiamo trarre dallo studio della civiltà greca. Costruire gli edifici come li costruivan loro, è impossibile: ci renderemmo ridicoli. Scrivere come scrivevan loro sembrerebbe affettazione. Se volessimo imitare le loro sculture, nel migliore dei casi ci potremmo allineare tra i copisti da strapazzo. No. L'insegnamento cui ho fatto allusione è questo: abbandonare ogni speranza di poter mai emulare i Greci dell'Ellade nell'esecuzione dei loro capolavori. C'è però una cosa che potremmo fare; e sarebbe di ritornare a quell'ideale dell'universalità che dovrebbe ispirare le nostre azioni nel campo delle arti. Dai Greci dovremmo imparare che nulla realmente esiste in sè e per sè, ma solo in correlazione con le altre manifestazioni dello spirito umano. Solo così saremo capaci di intravedere il principio e il fine della saggezza.

CAPITOLO NONO

GLI ETRUSCHI E I ROMANI

Altro capitolo pieno di incertezze dovute alla nostra ignoranza circa molte cose che speriamo di scoprire nei prossimi anni.

La civiltà continuò a procedere verso occidente, e l'arte, come sempre, la seguì. Ma quando gli scultori e i pittori greci arrivarono finalmente in Italia, capirono d'essere arrivati tardi. Gli Etruschi avevano già insegnato ai Romani i rudimenti dell'arte. Chi erano gli Etruschi ? Non sappiamo. E, per continuare il catechismo:

D. Lo sapremo mai ?

R. Fino a poco fa credevamo di no.

D. E perchè abbiamo cambiato opinione ?

R. Perchè gli archeologi hanno trovato la soluzione dell'enigma.

Vi sono state molte altre razze che hanno sostenuto nella storia una parte importante, e sulle cui origini siamo ancora completamente allo scuro e probabilmente lo rimarremo per sempre perchè non avevano imparato a scrivere, e le prove che ci hanno tramandato della loro esistenza sono insufficienti. Gli Etruschi invece ci hanno lasciato parecchie migliaia di iscrizioni, e sappiamo leggerle, o meglio sappiamo leggerne le lettere, ma poichè la loro lingua è completamente estinta, le lettere e le parole che abbiamo imparato a decifrare ci risultano altrettanto incomprensibili come le iscrizioni che abbiamo rinvenute sulle rocce di molte isole dell'Oceano Pacifico. Da oltre un secolo i filologi, muniti del bernoccolo del solutore di parole incrociate, erano alle prese, con questi crittogrammi, ma poichè essi non facevano sensibili progressi, si è cercato di ragguagliarci consultando le opere degli antichi storiografi romani. Perchè l'Etruria, che copriva tutto il territorio fra il Tevere, l'Arno e gli Appennini, fu ai suoi tempi un potente Stato che coi

suoi bastimenti spadroneggiava nel Mediterraneo occidentale e sostenne varie guerre fortunate contro i Cartaginesi.

Ma gli storiografi romani erano ottimi « patriotti » e si facevano un dovere di non magnificare le gesta di quei loro pericolosi vicini che più d'una volta minacciarono la sicurezza di Roma. Gli storici si limitavano a ripetere la versione di Erodoto, che come « padre della storia » doveva esser ritenuto attendibile. E siccome Erodoto sosteneva che gli Etruschi erano un popolo di origine asiatica trasferitosi dallà Lidia in Italia a causa di un prolungato periodo di depressione economica, i Romani accettavano questa dichiarazione senza metterla in dubbio.

Ma sotto Augusto uno storiografo greco che si chiamava Dionisio d'Alicarnasso scrisse in ventidue volumi un'opera sulle antichità di Roma. E in essa formulava la sorprendente affermazione che Erodoto si era sbagliato, che gli Etruschi non erano di origine asiatica, che i loro antenati non erano venuti dalla Lidia ma avevano sempre vissuto nel settentrione d'Italia. Allora tutti gli storici accettarono la veduta di Dionisio e proclamarono che gli Etruschi erano d'origine europea, sebbene la loro lingua differisse da quelle degli altri popoli italici quanto la lingua dei Baschi differisce da quelle dei Franchi e degli Iberi.

E la situazione rimase invariata finchè l'archeologo, messosi a scavare il suolo d'Etruria, non trovò quella che pare essere la soluzione giusta. Tutti i più antichi lavori artistici di questo popolo altamente civilizzato svelavano chiaramente un'origine asiatica. Gli Etruschi erano scultori eccellenti ed esperti incisori nel bronzo e nell'oro, e tutte le immagini dipinte dei loro Dei avevano molta analogia con quelle eseguite in Babilonia o in qualche altra parte della Mesopotamia. I pittori amavano anche ritrarre quelle realistiche scene venatorie che erano state così popolari nell'Assiria; e gli Etruschi usavano inoltre predire il futuro esaminando le interiora delle pecore, pratica che originava anch'essa dalla Caldea, e irreperibile negli altri settori del Mare Egeo.

Poichè l'arte di tutto il resto della penisola italica dimostrava molto chiaramente che nessuna delle sue popolazioni aveva mai avuto contatti nè con Creta nè con Micene, ne deduciamo che gli Etruschi invece mantennero qualche rapporto con la loro terra d'origine ancora molti anni dopo di essersi trasferiti in Italia.

E c'è ancora un'altra prova a sostegno di questa ipotesi archeologica. I Babilonesi e gli Assiri, come abbiamo già ricordato, sapevano costruire i tetti a volta; i Greci invece avevano sempre costruito tetti piatti. Ciò poteva dipendere dal fatto che i Greci usavano solo lastre di pietra di grandi dimensioni, mentre i Babilonesi erano costretti ad usare i mattoni, e forse fu questa necessità che li aiutò a scoprire il

modo di costruire le volte. In Etruria, comunque, furono rinvenuti parecchi frammenti di soffitto a volta, mentre questa forma di costruzione era totalmente ignota agli altri popoli italici, la cui architettura seguiva fedelmente i procedimenti dell'architettura greca.

A giudicare dagli edifici etruschi, dobbiamo riconoscere che i primi governanti di questo popolo furono individui dotati di gusto artistico. Ma non devono aver posseduto il bernoccolo della politica, perchè erano perpetuamente in lotta tra di loro. I combattimenti di confine che per secoli sostennero coi loro vicini romani avrebbero dovuto impartir loro la saggezza della cooperazione; ma invece rimasero sordi ad ogni monito, e ciechi di fronte alla realtà. Nemmeno i dieci anni d'assedio che Veio, il caposaldo del loro sistema di fortificazione situato a soli quindici chilometri da Roma, ebbe a subire, servirono ad aprir loro gli occhi sul fato che li attendeva. Essi continuarono a litigare fra di loro. E così avvenne l'inevitabile: nel terzo secolo a. C. il loro territorio venne incorporato nello Stato romano. Questa conquista dell'Etruria aveva grande importanza per Roma, perchè le città etrusche costituivano il centro dell'« industria pesante » di quella parte del mondo antico. L'Etruria era ricca di miniere di rame, e la vicina isola d'Elba conteneva molto minerale di ferro. Gli Etruschi avevano molto abilmente sfruttato queste ricchezze.

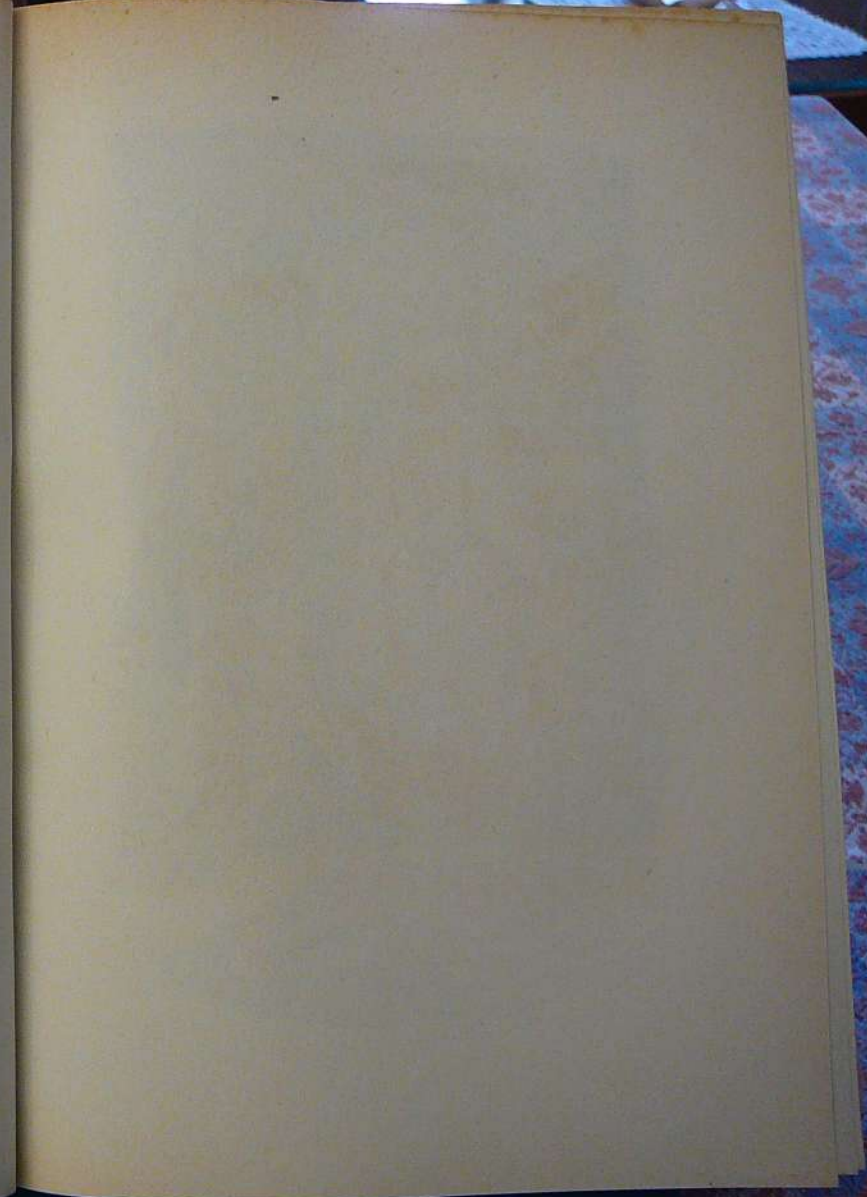
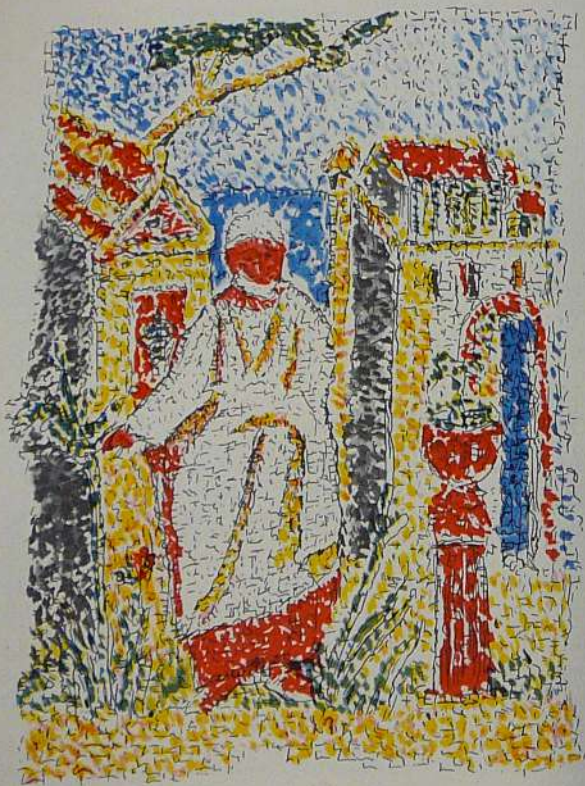
L'arte etrusca è caratterizzata da una nota lugubre. Difetta totalmente di quella grazia che rendeva così armonici i lavori dei Greci. E le sue sculture rivelano una rigidità primitiva: il « sorriso arcaico » sopravvisse in Etruria per lungo tempo dopo che era scomparso dalla Grecia. Le pitture invece esprimono molta forza, riflettendo l'austerità e la durezza che dovevano essere le caratteristiche predominanti di quegli antichi « baroni dell'acciaio ». Per gli Etruschi, gli sposi formavano una coppia inseparabile in questo mondo come nell'altro. E i loro sarcofaghi, e quei sedili in terracotta che abbiamo rinvenuto nei loro sepolcri a volta, indicano che essi coltivavano il senso della domesticità nella loro vita quotidiana.

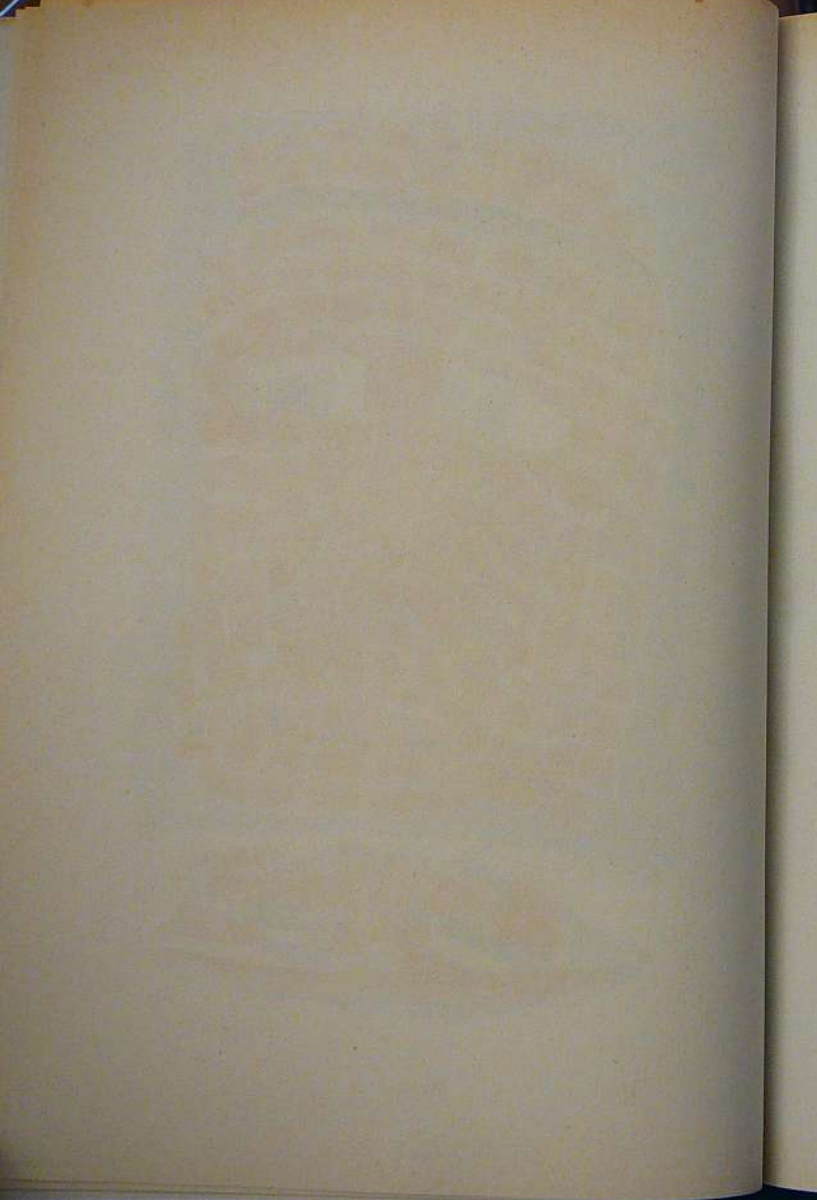
Senso che è confermato dall'uso di ritrarre il calco delle fattezze dei defunti; uso praticato anche a Micene. Queste maschere non erano l'espressione di una semplice formalità che facesse parte del rito funerario; l'elaboratezza di fattura che rivelano dimostra che gli artisti si ingegnavano quanto potevano per conferire alla maschera un'esatta rassomiglianza coi lineamenti del defunto.

I Romani col tempo assorbirono questo costume etrusco, ed ogni famiglia patrizia possedeva tutta una raccolta di calchi in cera riprodu-

centi le fattezze dei parenti trapassati. I calchi ornavano le pareti dell'atrio, rispondendo allo stesso scopo cui rispondono i quadri d'antenati che appendiamo alle pareti delle nostre sale da pranzo. Col tempo furono gradatamente sostituiti da busti in marmo, e questi busti ci consentono di conoscere per così dire personalmente quasi tutti i cittadini romani « influenti ». L'unica differenza tra i calchi etruschi e i busti romani sta nel materiale di costruzione: invece del marmo o del bronzo, gli Etruschi si contentavano della terracotta. La terracotta è il più antico di tutti i materiali da scultura, e fu usata in tutte le parti del mondo, dal Perù alla Cina, dal Mediterraneo al Messico. Ma gli Etruschi sembrano essersi specializzati in quest'arte, che oggi è quasi estinta.

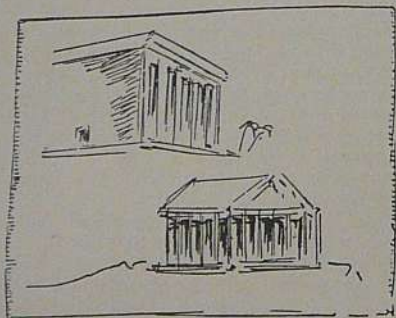
L'arte ellenica era sbocciata, per così dire, dal suolo e restò sempre fedele al paesaggio che le aveva dato i natali. A Roma, invece, la situazione era del tutto diversa. Atene fruiva di una posizione naturale eccellente. Aveva facile accesso al mare. L'Acropoli provvedeva alla popolazione un ricovero sicuro in caso di pericolo. Era quindi naturale che il commercio e l'industria scegliessero Atene come centro di attività. Roma invece, per quanto si riferisce alla sua posizione naturale, si può dire che sia sorta per caso. Relativamente lontana dal mare, sulle sponde di un fiume reso poco navigabile dalla quantità del fango che trasportava, circondata dall'insalubre maremma, così priva di acque sorgive che fu necessario ricorrere ad un colossale impianto di acquedotti, alcuni dei quali andavano a cercar l'acqua sui monti fino a sessanta chilometri di distanza, soggetta alla gravosa necessità di importare il grano dagli estremi limiti dell' Impero, la città insomma si trovava in condizioni tali che sembravano escludere in via assoluta la possibilità che diventasse un centro commerciale e industriale. Eppure... Roma diventò padrona del mondo !

Per quindici secoli migliaia di scrittori hanno speculato sulle ragioni di questa misteriosa ascesa di Roma al potere. Mi sia lecito avanzare un suggerimento. Finora ci siamo sempre studiati di renderci ragione delle qualità di un'arte analizzando le caratteristiche del popolo che l' ha creata o coltivata. Perchè non invertire il processo, e descrivere i caratteri d'un popolo in base al genere d'arte che ci ha tramandata ? Se facciamo il computo di tutto quello che nel campo dell'arte i Romani hanno legato alla posterità, — innumerevoli tribunali, terme, fori commerciali, strade, ponti, acquedotti, circhi, archi trionfali e via dicendo, sparsi dalle sponde della Manica fin nel cuore dei deserti dell'Arabia, — restiamo sbalorditi dal senso di incrollabile determi-

Mosaici

Mosaici

nazione che quei lavori esprimono, e che costituì la vera forza motrice della trionfale ascesa di Roma.

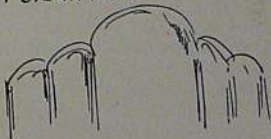
Io non so capire perchè le strade ordinarie non debbano venir classificate tra i capolavori artistici. Ne ho viste, in Italia, in Svizzera, che mi hanno colpito davvero, non solo per l'arditezza del loro tracciato da un versante all'altro d'una vallata, ma anche per quel senso delle misure e dell'armonia che suggerisce in noi la vista di un monumento o di un edificio ben proporzionato.

I ponti, comunque, possono essere considerati come opere architettoniche, e quindi m'è lecito menzionarli in questo libro. I Romani, diresti, costruivano i ponti tenendo d'occhio l'eternità. Parecchi ponti romani sono ancor oggi in servizio attivo. La ragione di questo fenomeno va indubbiamente attribuita alla profonda conoscenza che gli ingegneri romani avevano della costruzione a volta. E qui merita soffermarsi un momento. I Romani non avevano inventato la volta nè l'arco: questi elementi architettonici, abbiamo visto, erano passati dai Babilonesi ai Cretesi e da questi, molto probabilmente, agli Etruschi da cui i Romani li avevano appresi. E tuttavia, quando pensiamo a un arco o ad una architettura in cui predomini la costruzione ad arco, immediatamente ci si affaccia alla memoria l'architettura romana e, con essa, tutto ciò che si riallaccia alla romanità. Gli studiosi ci sanno dire molte cose e tengono la contabilità esatta delle origini e delle derivazioni, ma noi possiamo dire senza tema di sbagliare che l'arco è romano. Ne soffrirà la cronologia ma se ne avvantaggia senza dubbio la verità. La ragione è semplice. Se, parlando dei Babilonesi, abbiamo potuto affermare che essi erano stati costretti a inventare una particolare forma architettonica che permettesse loro di ricoprire le loro case servendosi dei mattoni di terra cotta, unico materiale di cui disponessero; se, in altre parole, abbiamo potuto spiegare, a loro riguardo, con una ragione tecnica l'origine di questa meravigliosa soluzione architettonica che è l'arco, non altrettanto potremmo dire dei Romani. Essi disponevano infatti di potentissimi blocchi di pietra con i quali avrebbero potuto molto più facilmente adottare la forma dell'architrave. Ma l'arco, evidentemente, diceva loro molto di più, e, adottandolo, i Romani lo valorizzavano in egual tempo, ne facevano l'espressione di un popolo, vi costruivano attorno il monumento della loro civiltà. Insomma se ne appropriavano nel completo significato di questa parola.

Niente di nuovo sotto il sole; è una verità antica quanto la Bibbia, e forse anche di più. Appena un Tizio inventa qualche cosa, nulla è più facile, da un punto di vista puramente filologico, che trovare un altro Tizio il quale qualche anno o qualche secolo prima abbia esco-

La storia della volta

..... ROMANI, CHE LA PERFEZIONARONO E LA INSEGNARONO AL RESTO D'EUROPA

GLI ARCHITETTI ROMANI USAVANO L'ARCO CIRCOLARE

COME PURE I BIZANTINI,

MENTRE GLI ARCHITETTI GOTICI IMPIEGARONO IL SESTO ACUTO

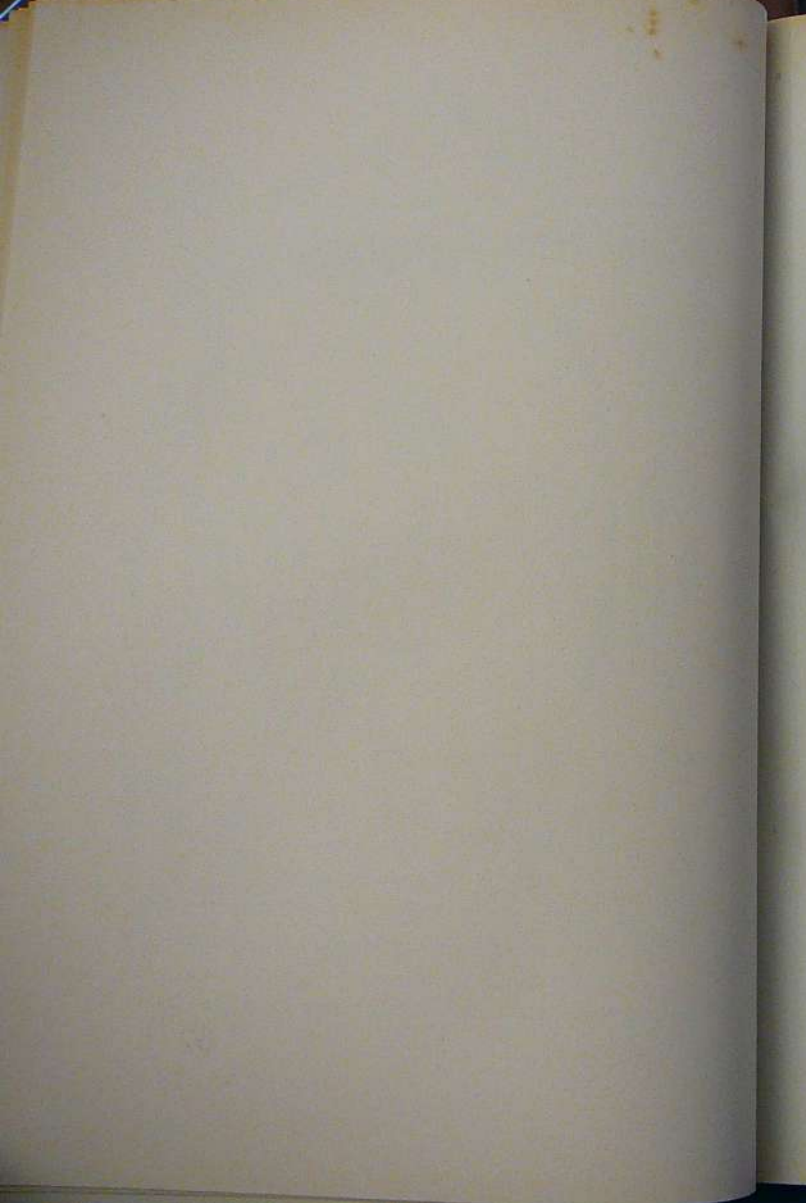
La storia della volta

gitato qualche cosa di simile. Ma non è l'atto in sè quello che conta quanto il significato che questo atto assume. E i Romani furono indiscutibilmente i primi a dare un significato all'arco. Con loro esso diventa forma conclusiva, segno di forza e di misura e, per dirlo in una parola, simbolo di quella legge che è insieme potenza, ossia forza, e giustizia, ossia misura.

Che poi i Romani fossero perfettamente consapevoli di questo, se non in forma dialettica per lo meno con istintiva certezza, lo dimostrano quelle loro costruzioni puramente simboliche che sono gli archi di trionfo. Un arco di trionfo è essenzialmente e puramente un arco: la pietra che vi è intorno serve solo a realizzarlo e non ha altro scopo. Esattamente il contrario, cioè, di quello che avviene quando l'arco è una forma architettonica che risulta dalla necessità di sostenere delle pietre.

Naturalmente anche le ragioni puramente architettoniche intervennero al momento opportuno e costrinsero i Romani a perfezionare la loro tecnica. Gli archi e le volte servivano agli antichi soprattutto per i tetti delle case. Siccome un tetto poggiante su archi è necessariamente più ampio e quindi più pesante di un tetto piatto, esso esercita sui muri che lo sostengono una pressione maggiore. I muri adunque debbono venir rinforzati per resistere a questa maggior pressione. I Babilonesi i Cretesi gli Etruschi avevano rimediato a questo inconveniente costruendo muri molto più spessi della volta che dovevano sopportare. Ma i Romani ritenevano poco soddisfacente questo metodo. I loro edifici pubblici, molto vasti, richiedevano parecchie porte e finestre, le quali indebolivano, naturalmente, la forza complessiva del muro; e per neutralizzare questo indebolimento inventarono il contrafforte.

Gli edifici pubblici più importanti sorgevano nel Foro. Quando sentiamo far menzione del Foro, pensiamo istintivamente ad un'accolta di austeri palazzi signorili, a gruppi di patrizi che passeggiano con andatura solenne, a senatori in toga bianca che discutono di politica. Ma l'aspetto del Foro, specie durante il regime monarchico e i primi secoli della repubblica, era ben altra cosa. Era semplicemente come la piazza del mercato d'una delle nostre grosse città di provincia; e poichè era il luogo di convegno dei mercanti, e di cittadini d'ogni classe e partito, i giudici vi tenevan corte, e i sacerdoti vi predicavano il futuro esaminando le interiora d'un agnello sgozzato, e i generali reduci da una vittoriosa campagna all'estero vi si recavano per impressionare la plebe ed acquistare credito presso gli usurai. Col tempo venne a rappresentare il centro dell'attività della metropoli, come oggi

Grecia - Monumento tombale eretto alla memoria di una gentildonna.

la *City* a Londra. Era il settore che comprendeva il maggior numero di templi, di tribunali e di basiliche.

La basilica era un'invenzione tipicamente romana. Consisteva di una vasta navata generalmente oblunga, circondata nell'interno da porticati. La corte di giustizia funzionava nell'abside. La basilica era così, nello stesso tempo, un tribunale, una borsa e un luogo di raduno; in altre parole era un centro vitale della città. Nessuna meraviglia, dunque, che, quando lo spirito della romanità subì la profonda evoluzione imposta dal cristianesimo, anche la basilica si sia trasformata sempre rimanendo un centro vitale della nuova romanità. Nella basilica modificata dei secoli posteriori, che non era più un tempio pagano ma una chiesa cristiana, lo scanno del giudice fu sostituito dall'altare; e nella navata in cui prima si raccoglieva il popolo per fare affari ora si univano i fedeli in preghiera. Per maggiori particolari consiglio il lettore di ricorrere alle Opere di Vitruvio, l'eminente architetto ed ingegnere, sovrintendente ai lavori di fortificazione sotto il regno di Augusto, il cui manuale di architettura pratica, scoperto dopo quindici secoli in un monastero della Svizzera, diventò la bibbia artistica del Bramante e di Michelangelo e di tutti i grandi architetti del Seicento.

Quasi tutte le più vecchie basiliche romane sono scomparse. La più antica, che risale a due secoli avanti Cristo, tornò alla luce in seguito agli scavi tra le rovine di Pompei. Sopravvisse invece un altro tipo, non meno interessante, dell'edilizia romana, e deve questa sua sopravvivenza alle sue proporzioni monumentali. Alludo alle arene, ai circhi; a quelle montagne di pietre, cioè, che i Romani accatastavano per accoglierví la plebe, offrirle ogni sorta di svago sportivo e così distrarla dalla politica e educarla al combattimento. I Romani avevano scoperto l'uso di una specie di calcestruzzo, mescolando sabbia, ghiaia ed acqua ad una specie di cemento tratto da una varietà di roccia calcarea che abbonda nel Lazio, ed ottenendo una durezza pari a quella del nostro calcestruzzo. È inconcepibile che le genti medievali, allo scopo di costruire i loro forti, siano riuscite a demolire parte di quegli anfiteatri romani.

Ancora oggi il Colosseo, che per oltre un millennio subì ogni sorta di vandalismi di questo genere, impressiona qualunque osservatore per l'importanza della sua maestà. Varie generazioni avevano lavorato alla sua costruzione, che fu condotta a termine dall'imperatore Tito, lo stesso che distrusse Gerusalemme nel 70 dopo la nascita di Cristo. La sua capacità era di 87.000 spettatori seduti. Durante gli spettacoli inaugurali furono uccise 5.000 fiere.

Sono cifre significative. Diversamente dai Greci, sensibili all'armonia delle proporzioni e propensi a moderare le proprie energie, i Romani amavano la grandiosità dei monumenti e l'espressione della forza umana. Distinzione che risulta manifesta nella differenza fra i monumenti che questi due popoli eressero per celebrare la memoria dei loro grandi uomini. Quando i Greci stabilivano di onorare un auriga famoso, scolpivano nel marmo la sola figura d'un uomo con le redini in mano. I Romani invece si specializzavano nell'erezione di archi trionfali e di colonne commemorative. Attorno alla Colonna Traiana corrono in spirale duecento metri di illustrazione scultoria che comprende 2.500 figure diverse e ci racconta tutto quanto accadde durante la campagna dell'imperatore Traiano nella Dacia, dalla messa in opera delle catapulte fino all'esecuzione capitale dei prigionieri. Anche l'arco di Tito, che commemora le vittorie riportate da questo Imperatore contro gli Ebrei, rivela la stessa profusione di sculture.

Potremmo dire, in conclusione, che i Romani riuscirono a creare un'architettura originale e nuovissima, assimilando con uno spirito assolutamente personale le forme architettoniche delle principali civiltà che li avevano preceduti e dando loro un'eternità concreta e viva nella materia non meno che nella cultura. Se gli Orientali avevano i loro ideali in quelle altezze a cui tese e da cui fu precipitata Babilonia, e i Greci in quel mondo sopraterreno in cui la Bellezza regna sovrana riunendo in una sola verità assoluta l'etica e l'estetica, unione questa, del bello e del buono, verso cui hanno sempre rivolto le loro nostalgie i buongustai di ogni tempo, i Romani ebbero costantemente il coraggio di riporli nella loro stessa natura, in quella *Roma caput mundi* che rimase sempre la loro più immediata divinità. L'architettura romana è inconfondibile semplicemente perchè è romana. Ossia perchè, invece di cercar di esprimere ideali astratti e più o meno partecipabili da vari popoli e da varie epoche, non volle scientemente esprimere che un ideale impersonato dal popolo stesso che la creò: un ideale con nome e cognome, per intenderci, una legge che era sempre presente in una serie di azioni definite e di persone vive. Nessun altro popolo ebbe mai il coraggio di prendersi con eguale disinvoltura tanta responsabilità e nessun altro, probabilmente, avrebbe saputo sostenerla per duemilaseicentonovantadue anni, quanti ne passano dalla fondazione di Roma a oggi.

CAPITOLO DECIMO

GLI EBREI

Il popolo dall'unico Tempio e dall'unico Libro.

I popoli vicini non ne parlavano; non parevano nemmeno consapevoli dell'esistenza del popolo ebreo. Gli storiografi e i geografi, che si son data tanta pena per fornire ai propri lettori i più particolareggiati ragguagli su qualunque argomento potesse interessarli, sembrano aver deliberatamente chiuso gli occhi su quel lembo di terra percorsa dalle strade che univano l' Egitto alla Mesopotamia ed ai porti orientali della Fenicia.

I forestieri non v'erano bene accolti; tollerati, nel migliore dei casi, alla condizione che tenessero a mente che la comunità di cui erano ospiti era profondamente persuasa della santità dei propri membri e della profanità degli intrusi.

Eppure questi circoncisi, così avversi a spezzare il loro pane con l'infedele, erano essi stessi estranei al paese in cui avevano eletto dimora. Venivano dall'Oriente, dalla terra di Ur, e dopo secoli di vagabondaggio, che li aveva portati dalle rive del Golfo Persico fin nella Valle del Nilo, avevano finalmente conquistato parecchie città del retroterra della Fenicia che nominalmente facevano parte del regno egiziano. Vi avevano stabilito un certo numero di principati che ai tempi della guerra di Troia si erano confederati in un unico stato: il celebre Regno di Israele.

Esposti a pericoli che li minacciavano da ogni dove, gli Ebrei si mantennero uniti per virtù di un ideale che era comune a tutti: la convinzione che il loro Dio era il solo Dio vero, e che chi ne temeva le ire era destinato a signoreggiare in terra. Gli Assiri, i Babilonesi, gli Egizi, i Macedoni, i Romani, che a volta a volta invasero il loro territorio soggiogando gli abitanti, potevano sorridere di tanta presuntuo-

sità, mentre si servivano del loro tempio come di stallaggio per i propri cavalli; ma gli eventi parevano ogni volta confermare la logica del ragionamento ebraico, perchè Gerusalemme, dopo aver sostenuto venti assedi e diciotto distruzioni e ricostruzioni, non solo è tuttora viva, ma rappresenta la capitale spirituale di tre fra le più importanti religioni del mondo moderno: la cristiana, l'ebraica e la maomettana.

Un'esistenza così fortunosa, comunque, non poteva incoraggiare le arti. Ed è un fatto che gli Ebrei contribuirono molto scarsamente al loro sviluppo. Ma diedero al mondo due cose che lasciarono impronte profonde nella civiltà moderna. Un tempio, cioè, e un libro. Il tempio fu quello di Gerusalemme; e il libro è la Bibbia. Il tempio è scomparso, e tutto ciò che ne sappiamo l'abbiamo derivato dal sesto e settimo capitolo del primo *Libro dei Re*. E ciò che ne sappiamo ci induce a credere che Salomone fosse un facoltosissimo signore, che si concedeva il lusso di far venire i suoi architetti dall'Assiria, dalla Fenicia e dall'Egitto, e i materiali di costruzione da tutto il mondo orientale. Il libro è rimasto; non solo, ma per due millenni l'arte del mondo occidentale ha per un verso o per un altro subìto l'influsso della letteratura di un popolo che non ha mai saputo dove l'arte stesse di casa.

CAPITOLO UNDECIMO

ARTE CRISTIANA PRIMITIVA

I vecchi Dei muoiono, e l'umanità volta la schiena al mondo peccatore.

Ai tempi di Tiberio, l'Impero annoverava circa ventotto milioni di Romani, cifra per tre quarti composta di miserabilissimi schiavi. Ma un giorno cominciarono a circolare strani rumori, nei tuguri come nelle cucine delle case patrizie, nelle cave di marmo, nei fondachi degli angiporti come sulle aie delle case coloniche. In un lontano paese era apparso il Messia. Egli insegnava che non esisteva differenza tra schiavo e padrone, che tutti gli esseri umani erano figli dello stesso Padre Celeste e che quindi era consentita a tutti indistintamente la stessa probabilità di salute eterna. Venti milioni di oppressi tesero l'orecchio, con la stessa ansia da disperato con cui un naufrago s'aggrappa a una tavola galleggiante, a questo incredibile messaggio che li confortava a sperare.

I più considerano un miracolo che il Cristianesimo, il quale dopo tutto costituiva solo una delle molte religioni asiatiche o africane più o meno diffuse in Roma, abbia potuto accattivarsi l'immaginazione delle masse e sia riuscito ad impiantarsi come la religione ufficiale di tutto l'Impero. Più tardi, allorchè divenne la massima forza politica dello Stato, moltissimi individui mossi dall'ambizione personale, e che si sarebbero dichiarati adoratori di Astarte o di Mitra se queste deità si fossero proclamate legittimi successori degli Dei olimpici, abbracciarono la fede cristiana; ma nei primi secoli dopo la morte di Cristo lo zelo dei fedeli fu del tutto genuino.

Non è questo il luogo adatto alla spiegazione del fenomenale sviluppo della nuova religione. Ma è interessante notare l'influsso che esercitò sullo sviluppo delle arti. Sarebbe agevole (e in parte vero) dire che la fede cristiana portò detrimento a questo sviluppo, per-

chè era una dottrina che voltava deliberatamente la schiena a tuttociò che fosse stato tenuto in onore dalle civiltà precedenti. Era una dottrina che mormorava un lugubre « no » a tutto quanto aveva indotto Greci e Romani a gridare gioiosamente « sì ».

Ma bisogna riconoscere che le arti si trovarono già in uno stato avanzato di trasformazione allorchè il Cristianesimo fece la sua comparsa. Anche senza il trionfo di questo, quelle non avrebbero prosperato, nelle circostanze di quel periodo storico. Tuttavia rimane il fatto che i primi cristiani erano nemici giurati di tutto quello che rappresentava il regime precedente o ne era per qualche verso una emanazione.

I Greci e i Romani avevano tenuto in alta venerazione il corpo umano. Quindi il corpo umano divenne l'oggetto del dispregio dei Cristiani. Greci e Romani, nel loro scetticismo circa l'eventualità d'una vita ultraterrena, glorificavano la vita e consideravano la morte come un'inevitabile ma altamente spiacevole necessità. Quindi i Cristiani svilirono l'esistenza terrena, e si preparavano a presentarsi al cospetto di Dio. Greci e Romani avevano imparato a mangiar bene, bere meglio e godersi le gioie della vita. Quindi i Cristiani seguivano una dieta consistente di grilli crudi e d'acqua pura, e definirono i piaceri come tentazioni di Satana.

In queste circostanze non era facile essere artisti e restar fedeli alla vecchia scuola ateniese. Si trattava di scegliere tra la morte per inedia e un compromesso coi nuovi padroni. Vi fu, certo, qualche eroico artista che scelse la prima, ma i più preferirono il secondo. Ma è interessante notare come ogni qualvolta sorge un conflitto di questo genere tra l'artista e il pubblico, è l'artista che col tempo finisce per imporre al pubblico le proprie idee, anche se sulle prime dimostra di accettare le idee del pubblico.

Le prime manifestazioni dell'arte cristiana sono da ricercarsi nelle catacombe. Queste non erano (come mi hanno insegnato a scuola) sacri luoghi di rifugio in cui il povero Cristiano perseguitato cercava di mettersi in salvo in caso di pericolo. Erano semplicemente dei cimiteri sotterranei, già in uso molto tempo prima della nascita di Cristo, e che i Romani avevano copiato dagli Etruschi. Il nome stesso deriva da uno di questi cimiteri sotterranei che era situato nelle vicinanze di una cava di pietra (in greco: *katà kumba*), e nel quale dicesi che fosse rimasto sepolto per molto tempo il cadavere dell'apostolo Pietro. Erano lunghi e tortuosi cunicoli di poco più d'un metro di larghezza, scavati nel tufo, e nelle cui pareti venivano sepolti i morti in loculi contrassegnati da lapidi di marmo che recavano incise alcune parole commemoranti le opere e le virtù dei trapassati.

Le famiglie patrizie comperavano ciascuna la sua brava camera funeraria riservata, che comprendeva vari loculi in previsione dei decessi futuri. Ad intervalli regolari una galleria assicurava la comunicazione con l'esterno e funzionava da ventilatore e da fonte di luce. L'unica altra forma di illuminazione era rappresentata dalle lucerne ad olio, che d'altronde non erano necessarie durante le ore diurne.

Gli artisti che avevano assolto il compito di decorare l'interno delle catacombe, invece di studiarsi di creare un'atmosfera funebre, avevano fatto del loro meglio per renderne gaio l'aspetto nella misura che ciò era compatibile con l'uso al quale erano destinate. E la forza della tradizione fece sì che anche le pitture e le sculture dei Cristiani continuarono per vario tempo a conservare lo stesso aspetto pagano che avevano quando gli Dei erano ancora al potere. Il visitatore cerca invano, tra i dipinti ancora superstiti che furono eseguiti nei primi quattrocento anni dell'èra volgare, un qualsiasi riferimento ai misteri della passione e della crocefissione.

E allora che cosa trova in quegli antichi cimiteri, dove i fedeli si adunavano per celebrare l'Eucaristia ? Vi trova alcune pitture, graziose ma ingenue nella loro semplicità, che raccontano la storia di Giona e della balena, di Mosè e del cespuglio ardente, di Daniele nella fossa dei leoni, e di giovani d'ambo i sessi divorati dalle fiamme dell'inferno. Vi è chi sostiene che questi oggetti avessero lo scopo di mascherare, nel caso di improvvise perquisizioni da parte della Polizia, le pratiche cui attendevano i fanatici seguaci di quel nuovo Messia che aveva predicata l'incomoda dottrina dell'uguaglianza di tutti gli uomini. Ma la ragione vera che spiega la primitiva innocenza di quei dipinti è molto più semplice. Il popolino continuava ad essere inconsapevolmente dominato dalle concezioni artistiche del vecchio mondo che esso affettava di disprezzare. Non è escluso che avrebbe potuto apprezzare qualcosa di nuovo, ma era ancora attaccato alla tradizione. Il che è evidente nelle immagini del Messia. Egli continuava ad essere rappresentato al modo d'un dio romano, d'un bellissimo giovane che rassomigliava ad Apollo o ad Orfeo; e solo per gradi molto lenti questa immagine ideale si modificò così da assumere i lineamenti che ha conservato fino ai nostri giorni.

Certo non si può parlare di una vera e propria arte delle catacombe, quasi che sia stata prodotta soltanto da una o due generazioni di pittori e di scultori. Le catacombe continuarono a servire da cimiteri cristiani per più di quattro secoli, e lo stile di quell'arte sotterranea riflette le variazioni che avvenivano nelle condizioni del vivere sociale. Sfortunatamente la maggior parte di quelle primitive manifestazioni

dell'arte cristiana delle catacombe andò perduta: ma ne rimane abbastanza per dimostrare che per lungo tempo il vecchio e il nuovo si frammischiarono così che è difficile dire dove finisca il mondo pagano e dove cominci il mondo cristiano.

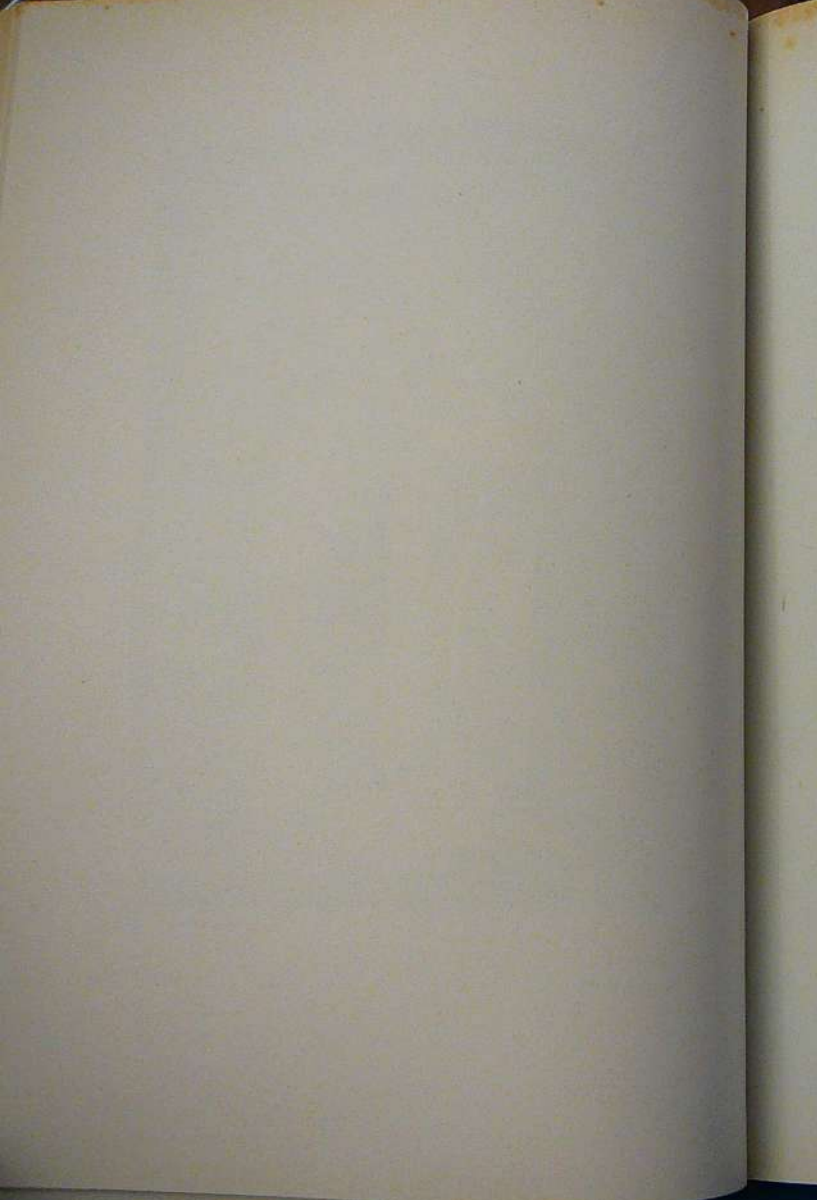
Poi, nel quinto secolo, Roma cadde nei guai. Nel 410 fu conquistata dai Goti di Alarico, il quale tuttavia esternò considerevole rispetto per « le cose che appartenevano a San Pietro ». Un secolo più tardi, i Longobardi invasero la penisola, ma la capitale dell'Impero Romano d'Occidente si era già trasferita a Ravenna. Trasferimento che indirettamente si risolse in un grande vantaggio per il Cristianesimo, perchè adesso il Vescovo di Roma non aveva più da fare i conti con il capo temporale della nazione e potè rafforzare i propri poteri così che tutto il mondo cristiano lo riconobbe per il proprio Capo Spirituale.

Allora non fu più necessario che i Cristiani seppellissero i loro morti fuor della vista delle autorità, perchè detenevano essi medesimi i più alti poteri dello Stato. Così le catacombe cominciarono a cadere in rovina. Per circa otto secoli i morti sonnecchiarono in pace. Solo nel 1578 se ne riscoprì il nascondiglio per puro accidente; e da allora in poi divennero una delle curiosità turistiche di Roma.

I Cristiani, una volta padroni di Roma, si erano trovati di fronte a un dilemma difficile da risolvere. Avrebbero potuto convertire i templi pagani in case di culto, ma l'odio che sentivano per la vecchia religione ne li dissuase. L'unica eccezione fu il Pantheon. Era anche il solo grande monumento pagano, dedicato al culto di « tutti gli Dei », come è implicito nel nome, che rimanesse intatto dai tempi di Adriano. Nel 609 i Cristiani lo convertirono in chiesa cristiana. E' interessante notare che quella cupola colossale, di 42 metri di diametro, poggiante su muri dello spessore di 7 metri, è da diciotto secoli nella stessa posizione.

Ma in linea generale i Cristiani non vollero saperne dei templi pagani, e si costruirono le loro chiese dalle fondamenta. Sfortunatamente non avevano molta immaginazione, e perciò non escogitarono un nuovo stile architettonico, ma rimasero fedeli al modello della basilica romana. Eseguirono, naturalmente, qualche variazione all'interno. Ora il vescovo occupava lo scanno del giudice nel centro dell'abside. I fedeli occupavano la parte centrale della navata dove prima la plebe attendeva a transazioni commerciali e che era divisa dalla parte riservata al clero (presbiterio), in basso da un parapetto e in alto da un'ampia arcata.

Le prime chiese cristiane erano semplici edifici rettangolari composti d'una, tre o cinque navate, e la loro decorazione era rap-

Le Catacombe.

presentata principalmente dai lavori in mosaico, che nel quarto e quinto secolo attinsero un grado di perfezione di rado raggiunto in seguito. I migliori mosaici non sono in Roma, ma a Ravenna, che nel 404 era diventata la residenza ufficiale degli Imperatori Romani d'Occidente.

A chi voglia meditare sulla vanità delle ambizioni terrene, consiglierei una visita a Ravenna. I fascini della contessa Guiccioli dovevano essere davvero irresistibili per trattenere Lord Byron per quasi un anno e mezzo in quella città del silenzio. Si direbbe che nulla di straordinario vi sia accaduto, dalla morte di Dante in poi, come se il tempo abbia voluto lasciare del tutto intatta la sua prisca antichità medioevale. La cupola della tomba di Teodorico, risultante di un solo blocco di macigno che misura 12 metri di diametro, ispira un alto rispetto verso gli ingegneri che nel 526 trovarono il mezzo di innalzarla fin lassù. L'Impero Romano era morto, ma non la tradizione architettonica romana.

Ma nulla è paragonabile alle meraviglie di quella chiesa di San Vitale che impressionò Carlomagno fino al punto da indurlo a farla riprodurre ad Aquisgrana. La perfezione cromatica dei mosaici del sepolcreto di Galla Placidia, sorella dell'imperatore Onorio, che amministrò l'Impero d'Occidente durante la minorità del di lei figlio Valentiniano III, è insuperabile. I mosaici, già bizantini, di San Vitale ci riportano alla corte dell'imperatore Giustiniano e dell'imperatrice Teodora sua moglie, la quale era stata ballerina nel famoso circo di Bisanzio, e che nei mosaici appare in tutta la sua ieratica pompa.

In conclusione, la primitiva arte ellenistico-cristiana del mondo occidentale non fu, stilisticamente, che il proseguimento dell'arte pagana tarda, modificata, soprattutto nei soggetti e nel contenuto rappresentativo delle pitture e nella funzione degli edifici, per rispondere alle esigenze della nuova religione. Frattanto venivano tentati, ma in un'altra parte del mondo, alcuni esperimenti interessanti. Ritornano in scena, e con ruoli primari, l'Egitto e la Grecia.

CAPITOLO DODICESIMO

I COPTI

Un popolo dimenticato, ma che tuttavia recò interessanti contributi all'arte del primo periodo della Cristianità.

Nel 332 avanti Cristo, Alessandro Magno arrivò alle Bocche del Nilo, e vi fondò una meravigliosa città, che prese il suo nome e diventò il massimo centro orientale della civiltà greca. E quando, in conseguenza della spedizione di Alessandro, le due civiltà dell'Oriente e dell'Occidente vennero a contatto dando inizio alla cosiddetta età ellenistica, Alessandria diventò la metropoli artistica del Mediterraneo. Se Roma fu la Londra del mondo antico, Alessandria ne fu la Parigi.

Possedeva le migliori scuole ed università, i più ricchi musei e biblioteche, i più sontuosi ristoranti, le più abili sarte, i più chiassosi ritrovi notturni. Pei giovani di buona famiglia era un dovere trascorrere qualche anno ad Alessandria per completarvi la propria educazione.

Gran parte di questa gloria svanì allorchè i Cristiani ebbero il sopravvento. Essi diffidavano dell'erudizione antica, consideravano pericolose le biblioteche e i musei, e finirono per linciare Ipazia, che, sebbene di sesso femminile, fu l'ultimo dei grandi filosofi alessandrini. Tuttavia Alessandria era ancora una considerevolissima città quando gli Arabi se ne impadronirono nel 640. Il generale mussulmano che la conquistò riferì al suo comandante in capo, il califfo Omar, di aver preso una città che conteneva quattromila palazzi, quattromila terme, dodicimila giardinieri, quarantamila mercanti ebrei capaci di pagare tributi, e quattrocento teatri e sale da ballo. Ma da quel momento Alessandria cominciò a decadere rapidamente, per ridursi, quando Vasco de Gama scoprì nel 1498 la via del Capo per le Indie, al rango d'una grossa borgata, dal quale non si risollevò fino al 1869, anno dell'apertura del Canale di Suez.

Non fu mai, in realtà, una città egiziana. I suoi trecentomila abitanti provenivano da ogni angolo del Mediterraneo, e la lingua ufficiale era la greca. Ma nel retroterra continuavano a vivere come anticamente gli Egizi cristiani, o Copti. Questa parola non è che la versione europea della voce araba Kibt, che era il modo con cui gli Arabi pronunciavano la parola greca *Aigupt*, o Egitto.

Ora le poche arti che questi Copti coltivavano esercitarono un'influenza non solo sull'arte araba del tempo dei Califfati, il che era naturale perchè l' Egitto era diventato parte di un vasto Impero Arabico, ma anche sull'arte dell' Europa medievale. I pellegrini cristiani che dall' Occidente di Europa si recavano in Terra Santa, di solito si riportavano in patria come ricordo qualche oggetto artistico di lavorazione copta. Erano per lo più costituiti da cofanetti d'avorio scolpito, tazze, e soprattutto tessuti.

Furono probabilmente queste stoffe il più importante contributo che i Copti apportarono alla civiltà europea. Perchè l' Europa occidentale era ancora negli stadi primitivi del suo sviluppo, e quei tessuti dai disegni intricati e dai colori vivaci rappresentavano un'altra novità. Accade ancor oggi, a chi viaggia in Norvegia, per esempio, di notare in qualche chiesa medioevale un qualche fregio scolpito che gli ricorda un disegno osservato già altrove. E se fa lo sforzo di rammentarsi dove può averlo osservato in precedenza, d'un tratto gli viene in mente d'averne visto l'originale nella sala di un museo che ha visitato al Cairo o in qualche altra città del Mediterraneo.

Son cose che càpitano. La storia dell'arte è piena di simili sviluppi strani. Mi spiace di non avere lo spazio sufficiente per menzionare altri casi del genere. Tutto quello che posso sperare di fare, è di suscitare la curiosità del lettore così da indurlo a scoprire da sè i rapporti esistenti fra questo o quello stile d'arte, ed a seguirne le impronte attraverso i tempi su tutta la faccia del globo.

CAPITOLO TREDICESIMO

ARTE BIZANTINA

Quando l'Arte diventa un rifugio in un mondo impaurito.

Bisanzio è una delle più antiche città d' Europa. Quando nel 657 avanti Cristo un avventuriero greco chiamato Bizante stabilì di costruirsi una fortezza, per proprio uso, su uno dei sette colli prospicienti il Bosforo, trovò che il luogo era già stato occupato da una decina di secoli. E ciò era naturale, dato che la grande arteria commerciale, che allacciava il Mezzogiorno d'Europa all'Asia, attraversava proprio il cuore di quella regione. Più tardi, così Atene come Sparta ricorsero alle armi per impossessarsi di quel caposaldo. Poi i Macedoni lo annessero ai propri possedimenti, e finalmente lo incorporarono nell'Impero. La città, comunque, rimase relativamente oscura. Era un po' fuori mano, rispetto agli altri centri politici, per acquistare importanza; e siccome i Romani non tentarono mai di porre piede sul suolo sarmatico e per andare in Oriente preferivano la via di Alessandria, Bisanzio continuò ad essere una città di modeste proporzioni alla periferia del mondo.

La situazione cambiò radicalmente nel quarto secolo quando risultò evidente che Roma non rappresentava più una residenza sicura per gli Imperatori. Allora il figlio illegittimo di un imperatore romano e di una donna serba, nato nella città che ora si chiama Nisc e quindi tutt'altro che romano al cento per cento, stabilì che era Bisanzio il luogo ideale per l'impianto di una capitale che non dovesse rimanere per sempre alla mercè delle invasioni barbariche. Aveva in precedenza considerato due altre città: Troia, sulla sponda asiatica del Bosforo, e Sardica, l'odierna Sofia, che era stata fondata duecento anni avanti e serviva a Roma da posto d'osservazione per tener d'occhio le tribù che vivevano nelle pianure pannoniche. Ad ogni

modo, dopo aver studiato la situazione in tutti i suoi particolari, egli aveva scelto Bisanzio, e la battezzò col proprio nome: Costantinopoli. La cinse di nuove fortificazioni, la dotò di un porto moderno e la rese inespugnabile: tanto che per circa un millennio non venne mai sopraffatta dal nemico se non a tradimento.

La carriera dell' Impero Bizantino (perchè fu questo il nome che il Medioevo assegnò alla metà orientale dell' Impero Romano) è molto interessante, ma per qualche oscura ragione i nostri libri di scuola la menzionano di rado. Pochi di noi si rendono conto che durò quasi dodici secoli, e che quando finalmente perì era esistito molto più a lungo di qualsiasi Stato europeo moderno. Al paragone, l'esistenza degli Stati Uniti copre un periodo sette volte più breve.

Ma durante tutta la sua esistenza non conobbe mai un momento di tranquillità. Gli eserciti dell' Islam bivaccarono all'esterno delle sue fortificazioni per ben sei secoli, prima di poter finalmente fiaccarne la resistenza. I Crociati diretti in Terra Santa non furono sempre benevoli verso questa ricca città. Ma mentre tutto il resto d'Europa si dibatteva nel caos, in Bisanzio almeno funzionava ancora una corte imperiale: esisteva ancora nel mondo una città romana governata da un senato imperiale, una comunità romana in cui i poteri erano detenuti dai patrizi, un centro di civiltà in cui gli artisti potevano lavorare indisturbati per il mercato internazionale, e in cui i villosi capitribù del barbaro Occidente potevano acquistare per le loro consorti, ogni volta che andavano in gita nella grande metropoli sul Corno d'Oro, gioielli d'una beltà favolosa e oggetti in avorio meravigliosamente scolpiti.

Non è facile apprezzare l'arte bizantina. Perchè scaturì da un atteggiamento di fronte alla vita che era diametralmente opposto a quello che siam soliti di assumere noi. Dissimilmente dai popoli occidentali, che cominciavano allora a vivere, e fremevano della curiosità di conoscere le meraviglie che i grandi centri di civiltà avevano da offrire, i Levantini si sentivano vecchi, logori, propensi a ritirarsi da ogni ulteriore compartecipazione nell'avventura dell'esistenza.

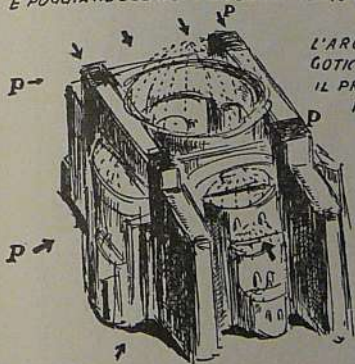
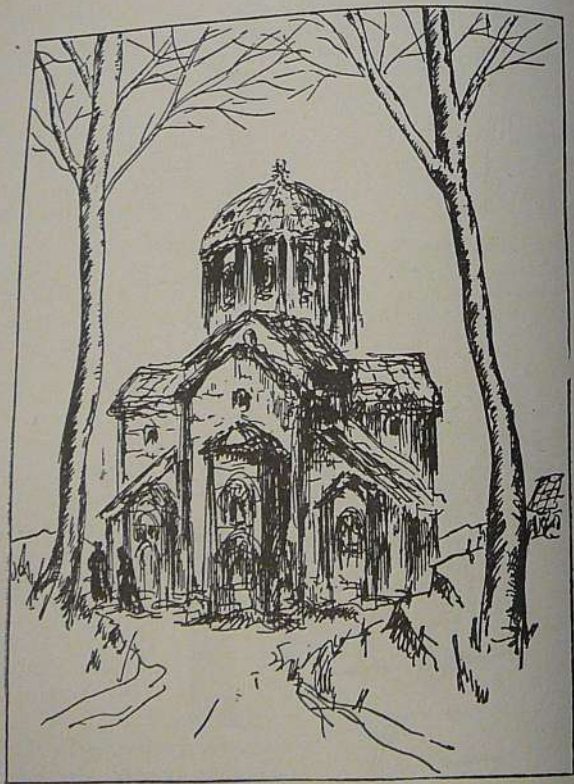
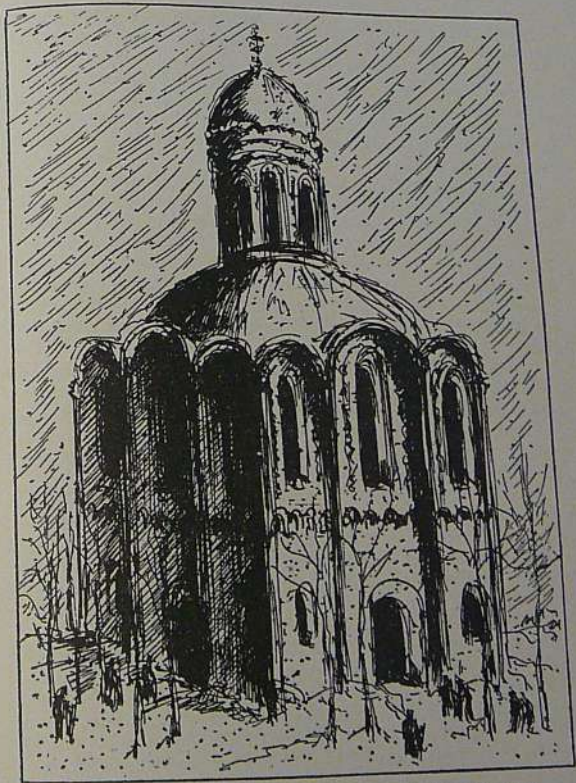
Onde l'Oriente produsse un san Simone Stilita, che per quaranta anni stette appollaiato in cima a un pilastro nel deserto egiziano, disposto a vivere nello sporco, ma determinato a mantenere i suoi luridi stracci incontaminati dai mali di questo mondo. L'Occidente invece ci diede un san Francesco, che cantava al sole odi piene di serenità, e se non trovava un uditorio fatto a sua somiglianza, chiacchierava gentile ed amichevole con le rondini.

L'Occidente mandava i suoi missionari in luoghi inesplorati per addomesticare foreste e montagne ed insegnare ai selvaggi dipinti delle Isole Britanniche o della giungla germanica i modi del viver civile; mentre i monaci dell'Oriente si rintanavano in spelonche o scalavano picchi inaccessibili per non dover posare gli occhi su altri esseri umani, e non facevano assolutamente nulla che riuscisse di utilità ai loro simili, ma emanavano, tra molti altri odori, un effluvio di santità che conferiva loro molto prestigio agli occhi dei loro connazionali.

L'Occidente ci diede le deliziose Madonne col Bambino, e il Bambino tendeva ambo le mani per cogliere i graziosi fiori dei campi. Le analoghe divinità dell'Oriente invece sembravano maghi e streghe ultracentenari, le cui nari non avevano mai respirato il buon odore della terra al rinnovellarsi d'ogni primavera.

Noi siamo lontanissimi dallo spirito della civiltà dell' Impero Romano d'Oriente. Ci è più facile penetrare la mentalità di un Elleno di cinquecento anni avanti Cristo, che quella d'un cittadino di Costantinopoli di novecento anni dopo Cristo. Ma se io fossi invitato a definire l'emozione dominante della vita bizantina, e che per conseguenza animava tutta l'arte bizantina, la definirei « paura ». Dio sa che v'erano ragioni sufficienti per mettere questa parola all'ordine del giorno, perchè l'esistenza nella Costantinopoli d'allora era incredibilmente precaria ed assediata da mille pericoli.

Oggi, naturalmente, non conosciamo quasi più la paura nel senso medioevale della parola. Gli anestetici hanno soppresso la paura del dolore fisico. La logica e l'intelligenza hanno estinto il fuoco dell'inferno. Viviamo in un mondo di tale sovrabbondanza, che non andiamo più soggetti all'odioso incubo della carestia. Se non proprio tutti, fra noi, ottengono abbastanza da mangiare, sappiamo che questo è un resultato della cattiva amministrazione, e non della penuria di cose di prima necessità. Quanto alla paura delle invasioni, be', sì, le invasioni sono ancora possibili, ma persino durante la Grande Guerra, che non fu precisamente combattuta con quello che si potrebbe definire « spirito cavalleresco », nessun paese soffrì gli orrori che fino a pochi secoli or sono accompagnavano l'idea di una calata di eserciti in territorio nemico. Un certo numero di pacifici cittadini può averci rimesso la pelle, più che altro per inavvertenza, ma non fu mai questione di un vero sterminio di popolazioni intere, o di prelevamento in massa di donne e bambini destinati alla schiavitù; e anche le città che hanno sofferto di più sono state coscienziosamente ricostruite dopo la conclusione della pace.

Ma per quasi mille anni gli abitanti di Costantinopoli non sep-

La difficoltà del problema di costruire muri capaci di sostenere il tetto

In tutta la penisola balcanica si trovano piccole chiese bizantine come questa

Nel secolo XII, questo era il tipo prevalente delle chiese in Russia

pero mai con certezza qual sorte il domani teneva in serbo per loro. Il loro paese era un pezzo di sughero civilizzato che galleggiava sconsolatamente in un oceano di barbarie. E anche il sughero, a furia d'inzupparsi, si deteriora, e finisce per andar sotto.

Ma l'istinto della conservazione obbligava perentoriamente lo Stato a mettere tutto in opera per mantenersi indipendenti. Quindi i Bizantini, come del resto tutti i popoli deboli, assumevano un atteggiamento di tremebonda ossequiosità davanti ad avversari più forti di loro, mentre si abbandonavano ad atti di brutale crudeltà nei loro rapporti con chi era più debole di loro.

Negli affari interni, il Governo si manteneva ostentando un distacco orientale dai suoi sudditi. L' Imperatore, come Capo dello Stato e Capo della Chiesa, disponeva di una potenza superiore a quella di tutti i suoi predecessori romani, ma si trovava in situazione assai più difficile. Perchè la sua capitale era un calderone di fusione pieno d'ogni sorta di elementi razziali che rifiutavano assolutamente di amalgamarsi. Nessuno di quei gruppi etnici ebbe mai la coscienza di appartenere ad una stessa nazione. E c'era in più la nuova religione, per aumentare i fastidi delle autorità.

Da una parte, gli ortodossi s'appiccicavano come sanguisughe alla lettera dei Dieci Comandamenti, e perciò erano contrari alla presenza delle immagini sacre nelle chiese. Dall'altra, molto più numerosi erano quelli che, distaccandosi sempre più dalla vecchia Legge ebraica, e aderendo al nuovo spirito del cristianesimo, vedevano nell'immagine il simbolo umano della divinità.

Per ben due secoli, l'ottavo e il nono, si protrasse violenta la guerra tra questi e quelli. Alcuni Imperatori riempivano le chiese di icone; i loro successori, se iconoclasti, le facevano spazzar via come immondizie. Dio solo sa quante migliaia di innocenti neutrali perdettero la vita in seguito a queste dispute. Finalmente il Vescovo di Roma intervenne nella vertenza sostenendo il culto delle immagini e rivendicandosi, con mossa decisiva, la suprema autorità religiosa.

A Roma le prime chiese erano state dei semplici luoghi di riunione dove i fedeli si recavano per ricevere il sacramento dell' Eucaristia e per ascoltare la lettura del Vangelo. Ma le chiese bizantine come Santa Sofia in Costantinopoli, o come San Marco in Venezia (che, sebbene cattolica, fu costruita su piani di stile bizantino), o come qualsiasi chiesuola di campagna in Grecia o in Tracia, sono piene di mistero, e perseguono l'intento di risvegliare nelle moltitudini un religioso timore magnificando il mistero dei misteri: il Verbo fatto carne.

Era questo, infatti, lo scopo cui doveva rispondere l'interno di

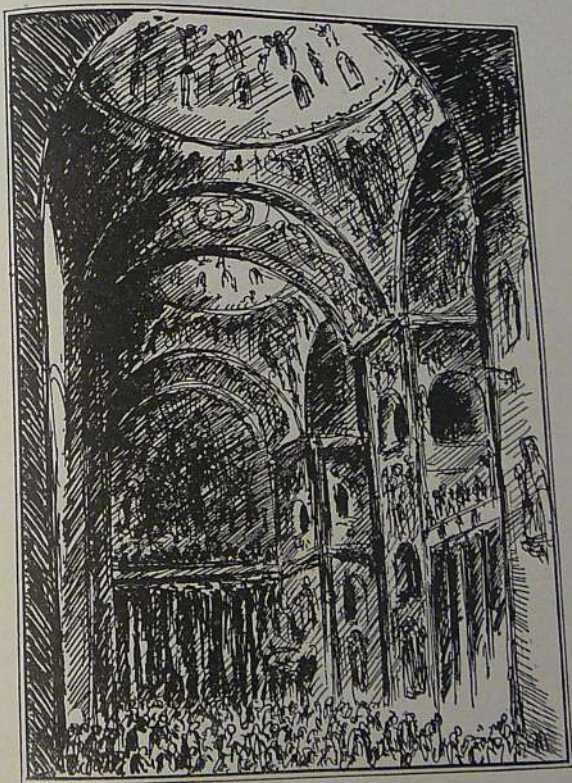
quei sontuosi edifici: ispirare ai fedeli un senso di stupore, di paura e di venerazione. E a quello scopo rispondevano in maniera soddisfacente. Anche all'esterno le chiese bizantine non rassomigliavano per nulla alle basiliche romane, perchè erano costruite in base a principii nuovi per quanto si riferiva al rapporto tra arco e pilastro.

Consideriamo ad esempio Santa Sofia. La cupola era quasi della stessa grandezza di quella del Pantheon, ma per i Romani il problema era stato meno complicato perchè avevano collocato una cupola circolare su muri circolari. I Bizantini invece vollero la cupola circolare poggiante su muri disposti in quadrato. Risolsero il problema mediante un'ingegnosissima disposizione di archi e di pilastri. Quattro pilastri sopportavano quattro archi che a loro volta sostenevano la cupola.

Idea che sembra semplice, ma c'è voluto più d'un giorno o d'una settimana per metterla in atto, e non vi si riuscì senza molti esperimenti e non pochi fallimenti. Parecchie fra le grandi cattedrali medievali subirono infortuni dovuti alla costruzione difettosa e caddero in rovina. Santa Sofia, sebbene fosse stata disegnata da un matematico, crollò nel terremoto che ebbe luogo poco dopo la morte del suo fattore, che era il celebre Antemio di Tralles, nativo dell'Asia Minore. Si dovette procedere ad una ricostruzione quasi totale. Questa volta la cupola fu collocata otto metri più in alto. E da quel momento la chiesa ha resistito non solo alla furia degli elementi, ma anche alla violenza degli uomini, senza manifestare il minimo segno di debolezza o di vecchiaia.

Ma, come tutti i veramente grandi monumenti architettonici, è costata un mucchio di quattrini. Non conosciamo la cifra esatta, ma non può essere stata lontana dai settanta milioni di dollari odierni. Somma che deve aver vuotato le casse dell' Impero Bizantino fino al punto da metterlo nell'impossibilità di comperare l'olio per le lampade che dovevano illuminare l'altare. Quattromila anni avanti, un altro Impero si era rovinato per costruire un sepolcro degno del suo defunto re. Questa volta il contadino diede la sua unica camicia, e il mercante la metà della sua fortuna, per erigere un edificio degno del Re dei Cieli.

E si dette il caso che l'edificio finì per pagarsi da sè. Perchè i popoli medioevali eran gente pratica, che sapevano molto meglio di noi unire, non dirò l'utile al dilettevole, ma gli affari alla salute eterna. Avere in casa, per così dire, la più discussa chiesa del mondo, e per giunta piena zeppa di reliquie, equivaleva a possedere una calamita capace d'attrarre l'argento e l'oro dei turisti d'ogni dove. In un'epoca che soffriva di una costante penuria di metalli preziosi, questo era considerato un vantaggio finanziario di prim'ordine.

Santa Sofia
La cupola si libra nel cielo, quasi che vi fosse appesa con catene d'oro

Interno di una chiesa bizantina

Fu detto da taluni che nel medio evo, quando i governanti della Russia erano in dubbio circa la scelta della religione che si trattava di adottare, mandarono delegazioni in tutte le parti del mondo per compiere una profonda indagine su i meriti rispettivi delle varie dottrine in conflitto tra loro. Santa Sofia impressionò così profondamente la delegazione russa che la Corte si pronunciò a favore della Chiesa greca ortodossa. Se ora consideriamo le dimensioni del retroterra che in questo modo risultò aperto alla penetrazione del commercio bizantino, dobbiamo riconoscere che i settanta milioni investiti nella costruzione di Santa Sofia costituirono un ottimo investimento di capitali. E inoltre il popolo di Costantinopoli aveva esattamente quel che voleva, e cioè una chiesa assolutamente adatta ai suoi bisogni spirituali, un vasto tempio risplendente di ori, di bronzi e di porfidi.

La scultura bizantina non raggiunse mai il livello della scultura dell' Europa occidentale. Il secondo Comandamento, relativo alle immagini sacre, ne aveva impedito lo sviluppo. Anche quando lo Stato permise di nuovo l'esibizione dei dipinti nell'interno delle chiese, le statue continuarono ad essere considerate con sospetto. Tuttavia il pittore, e anche l'incisore nell'avorio, poterono dedicarsi alle loro rispettive arti senza temere troppa interferenza da parte delle autorità: sebbene ad entrambi fosse limitata la scelta dei soggetti.

In quel mondo in cui lo spirito umano era vincolato dalle precise norme della liturgia, riflettentisi nella forma e nel ritmo immutabile della vita ufficiale, era inevitabile che l'artista seguisse le norme di coloro che troneggiavano colà dove si puote ciò che si vuole. Il risultato fu uno stile di pittura stabile e fortemente unitario, che nella sua apparente rigidità esprimeva in modo perfetto la volontà di trascendenza religiosa dell'Impero Romano d'Oriente.

CAPITOLO QUATTORDICESIMO

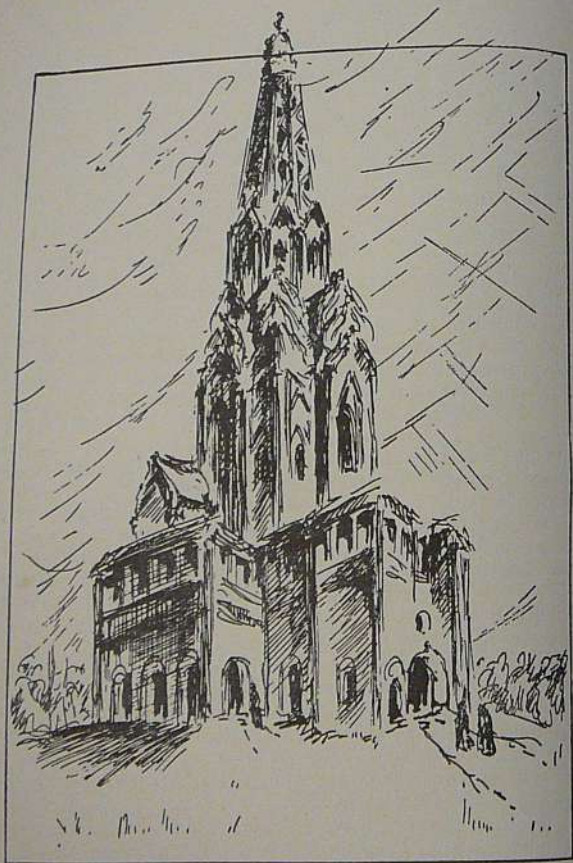
RUSSIA

L' Arte in un vicolo chiuso.

La solitudine può indurre gli individui a comportarsi in modi strambi alle volte, ma produce effetti anche più disastrosi sulle nazioni che si trovano tagliate fuori dal mondo civilizzato. Ne è prova l'arte russa, come pure l'arte di certi arcipelaghi sperduti nei più remoti angoli del Pacifico; e lo confermano le opere di taluni artisti che il temperamento o la malattia ha costretti ad una vita isolata.

Basta dare un'occhiata alla carta della Russia — ed è utile tenere l'atlante a portata di mano se si studia la storia dell'arte — per misurare la vastità della pianura che si stende dagli Urali al Baltico ed ai Carpazi. In questa pianura, percorsa da vari fiumi diretti a nord o a sud ma da nessun corso d'acqua nel senso dei paralleli, si erano gradatamente stabilite varie tribù nomadi di Slavi. Appartenenti tutti allo stesso stipite razziale di quelli che avevano occupato anche altre parti dell' Europa, ma che fin dai tempi dell' Ellade avevano perso ogni contatto col resto del mondo.

E sono sempre stati contraddistinti, come lo sono tuttora, da una considerevole incapacità di governarsi. Poichè la natura aborrisce dal vuoto, soprattutto politico, quell'enorme spazio privo di uomini adatti a comandare non tardò a stimolar la cupidigia dei rudi abitatori della sterile penisola scandinava, e finì per esserne la preda. A detta degli stessi storiografi russi, furono appunto gli Slavi che invitarono i principi vichingi a venire a governarli.

Rurik, il primo di questi « amministratori » stranieri, arrivò a Novgorod nell'862. Cinquant'anni più tardi, i Norvegesi dovevano già aver raggiunto il Mar Nero, perchè nel 911 firmarono il loro primo contratto con i governanti di Czargrad, che era il nome russo

Al principio del secolo sedicesimo
le chiese bizantine cominciarono ad assumere forme bislacche...

... e nella seconda metà dello stesso secolo
apparvero come il prodotto della fantasia di architetti dementi

di Bisanzio. Durante la loro calata verso mezzogiorno, avevano occupato l'antichissima città di Kiev sul Dnieper, che allora diventò il massimo centro del traffico di tutta la pianura russa.

Superfluo dire che quella città pagana, prospera e densamente popolata, era l'oggetto d'una sollecitudine tutta speciale da parte di quei piissimi monarchi che allora sedevano sul trono dell'Impero Romano d'Oriente. Parecchi missionari pieni di zelo risalirono lentamente il Dnieper e la Desna, e poichè gli indigeni non professavano alcuna fede ufficiale, quei propagatori del cristianesimo non incontrarono alcuna di quelle difficoltà che invece si opponevano alla penetrazione dei loro colleghi negli altri settori incivili dell' Europa settentrionale. Nel 988 il principe Vladimiro di Kiev si convertì al cristianesimo, e da quel giorno la Russia appartenne, dal punto di vista della cultura, interamente all' Impero Bizantino, e non fu mai esposta all'influenza di Roma.

La più antica chiesa russa superstite, costruita nel 991 a Kiev, era la copia esatta d'una chiesa rettangolare bizantina, e questo modello fu fedelmente riprodotto durante tutti i secoli seguenti, almeno nella Russia meridionale. Nel settentrione invece subì modifiche considerevoli, perchè lassù gli abitanti usavano il legno per costruire le loro case di riunione.

Ho detto intenzionalmente « case di riunione ». Il villaggio russo, organizzato sulla base del possesso comune di tutta la proprietà terriera, aveva bisogno di una casa di riunione in cui venivano discussi gli affari della comunità; le prime chiese russe rispondevano a questo scopo. E ciò fu in realtà una soluzione di grande convenienza pratica, perchè le chiese erano per giunta considerate con molto rispetto dalla popolazione, a causa delle immagini dei santi che ne ricoprivano tutte le pareti. Contenevano inoltre la tesoreria della comunità. E finalmente, in quel paese piatto e privo di difese naturali, aperto alle invasioni così da levante come da ponente, le chiese e i monasteri venivano costruiti in guisa da poter servire da fortezze ogniqualvolta le selvagge bande dei Tartari devastavano la contrada.

Essendo quindi intimamente collegata con la vita quotidiana delle popolazioni, l'architettura di queste chiese del Settentrione subì l'influenza dei bisogni geografici e sociali del tempo. Non si potevano erigere chiese vaste e maestose, perchè bisognava costruirle interamente di legno. All'arco moderato dei tetti bizantini fu data una maggiore inclinazione per far sì che la neve scivolasse a terra. Sotto l'influsso dell'Asia, dove i Buddisti avevano inventato la cupola a forma di cam-

pana, i Russi presero a costruire quelle curiose cupole a forma di bulbo che sembrano inseparabili da qualunque paesaggio russo.

Nelle cartoline illustrate che il lettore può aver ricevuto dall' Europa centrale, egli avrà notato la stessa cupola a bulbo in qualche parte dell'Austria o della Baviera. Non ho mai trovato una spiegazione soddisfacente di questa curiosa coincidenza. Sono propenso a credere che l'architettura a bulbo, che comparve in Austria e in Baviera durante la controriforma nel secolo sedicesimo, vi sia stata importata dai Gesuiti di Spagna, che l'avevano a loro volta derivata dai Mori, padroni della penisola iberica per oltre seicento anni.

Quanto alle altre arti importate in Russia da Costantinopoli, la più importante fu la pittura. Durante i primi tre secoli dell'èra cristiana, la Russia seguì pedestremente i rigorosi metodi adottati dai Bizantini nel ritrarre le immagini dei santi. Poi ebbe luogo l'invasione dei Tartari che spadroneggiarono nel paese per la massima parte dei secoli XIII e XIV, e quando ne furono finalmente scacciati, i poveri Russi dovettero ricominciare tutto da capo, perchè i Tartari avevano devastato tutto come un maremoto.

Sotto la pressione del fervore patriottico che ridonò la libertà alla patria, così la pittura come l'architettura assunsero un carattere più nazionale di quanto avessero mai manifestato. E quando nel 1453 Costantinopoli fu espugnata dai Turchi, i Russi furono lasciati completamente soli.

Perchè ad occidente i Cavalieri Teutonici e gli Svedesi li tagliavano via dal resto del mondo; a mezzogiorno il Mediterraneo li separava dai Mussulmani; e al centro i Polacchi impedivano ai Moscoviti di aver rapporti diretti con le altre nazioni dell' Europa occidentale. Quanto completo fosse il loro isolamento lo deduciamo da un episodio che ebbe luogo nel 1492, l'anno in cui Colombo scoprì l'America. Un vescovo austriaco aveva organizzato una spedizione, il cui obbiettivo era di scoprire Mosca. La spedizione non raggiunse mai questo suo scopo.

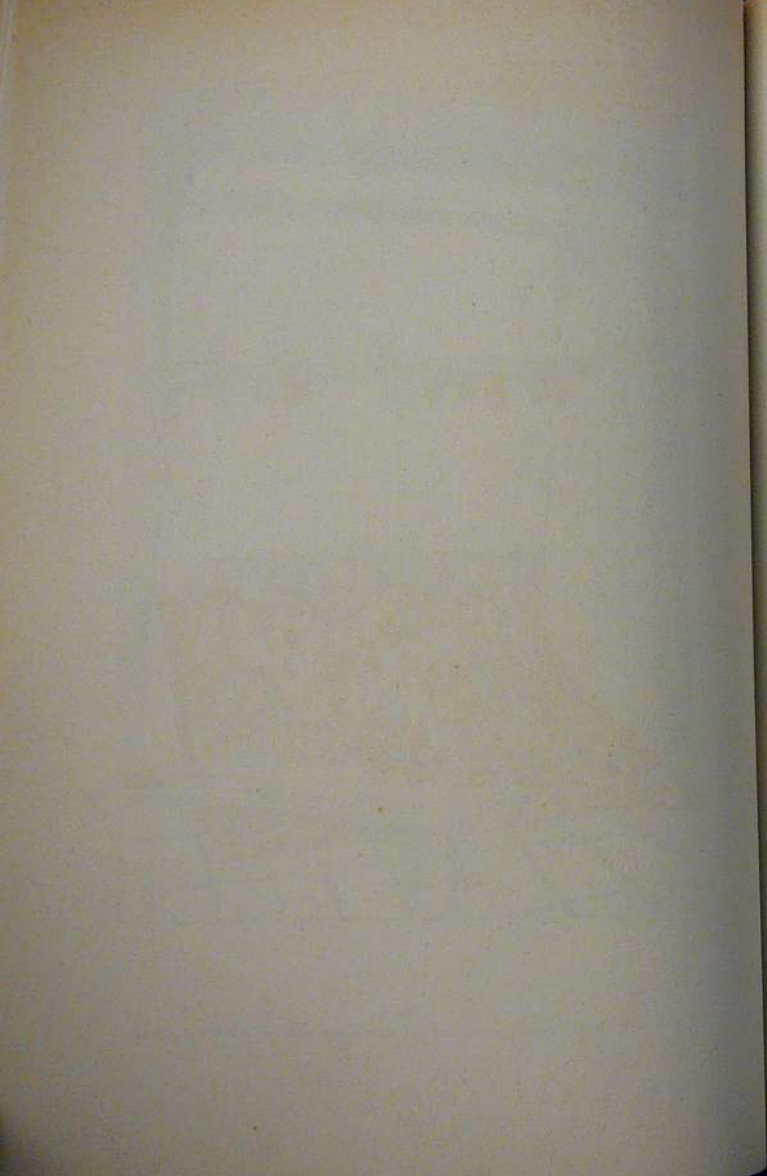
Solo quando Pietro il Grande potè finalmente abbattere il muro che lo separava dall' Europa, gli avventurieri, lanciatisi in Russia per esplorare questo ricco ma sconosciuto territorio, vi trovarono un'arte che, per esser rimasta isolata tanto tempo, sembrava completamente petrificata.

La Russia ha di poi apportato notevoli contributi all'arte moderna, ma lo ha fatto imitando l'arte occidentale più che imprimendole un carattere tipicamente nazionale. Le manifestazioni tipicamente slave dell'arte russa, le abbiamo veramente scoperte solo durante la rivo-

luzione dei Bolscevichi, quando il saccheggio su vasta scala dei grandi latifondi russi consentì l'esportazione clandestina di innumerevoli icone rubate e rivendute per somme favolose ai collezionisti d'Europa e d'America.

Alla maggior parte degli appassionati d'arte, queste antiche icone russe rappresentarono una vera rivelazione. Perchè nonostante i loro molti difetti di tecnica avevano una qualità singolarmente attraente. Erano mal disegnate, dal punto di vista delle nostre regole del disegno. Peccavano contro tutti i canoni del buon gusto, per quanto si riferisce alla combinazione dei colori. Ritraevano scene banali o volgari in uno stile banale o affettato. Ma, nonostante tutto, possedevano non so qual fascino che le rendeva impressionanti e piacevoli. Credo che quel fascino dipenda dall'ovvia sincerità di chi le dipinse. Gli esemplari migliori risalgono a cinque o seicento anni fa. Ora, ai contadini slavi del dodicesimo e tredicesimo secolo, il Cristianesimo non era una filosofia della vita, e nemmeno un codice morale. Era la vivida narrazione di tutto ciò che era stato detto o fatto dal Salvatore, dai suoi Apostoli e dai Santi, e procurava ai veri credenti l'unica chiave del paradiso. Per i *mugiki*, questo paradiso era naturalmente l'opposto della loro esistenza. In quel paradiso le strade erano pavimentate di lastre d'oro, il cielo era sempre azzurro, v'era nutrimento sufficiente per tutti, e gli angeli officianti erano gentili e benevoli. Quindi questi dipinti religiosi rappresentavano tutti i sogni di felicità di una razza altamente sensibile ma terribilmente oppressa.

E forse per questo noi oggi, che viviamo in un paese il cui sfondo storico è completamente diverso da quello dell'antica Russia, siamo nondimeno capaci di sentire la malìa di un'arte che in base alle leggi della logica dovrebbe risultare totalmente estranea alla nostra natura.

Persia
Dai telai della Persia il colore cominciò ancora una volta ad inondare il mondo

CAPITOLO QUINDICESIMO

L'ISLAM

L'Arte di un popolo del deserto.

Il vanto di Maometto fu di riunire in un popolo solo, dandogli un unico obbiettivo comune, le centinaia di tribù arabe che da tempi immemorabili si facevano la guerra a vicenda. Sotto la direzione del Profeta, gli Arabi poterono conquistare una notevole porzione del globo. Quando egli morì nel 632, la sua impresa era compiuta. Tutta l'Arabia lo acclamava il Profeta di Allah. Sotto il suo genero e successore Abu Bekr, che aveva raccolto sotto forma di versetti scritti i detti del suo defunto suocero analfabeta, e dato a questa raccolta il nome di Corano, o Libro di Recitazioni, gli Arabi attaccarono con successo i Bizantini e i Persiani. Tre anni dopo erano a Damasco. Dieci anni dopo avevano soggiogato tutto il settentrione dell'Africa. Sessant'anni dopo, Tarif conquistò la rocca che da lui prese il nome di Jeb - el - Tarif (Gibilterra) ed occuparono la Spagna.

A giudicare dal numero delle conversioni che determinò, la maomettana detiene il primato fra tutte le religioni; e questo successo va indubbiamente attribuito all'assoluta mancanza di ogni sia pur rudimentale forma di tolleranza da parte dei primi Arabi che si dedicarono a diffondere la parola del Profeta. Anche la fede israelitica, dalla quale la mussulmana derivò, era intollerante; ma fece relativamente pochi proseliti durante i millenni della sua esistenza. Perchè gli Ebrei, nella loro superbia, si contentavano di proclamare: « Noi soli abbiamo ragione. Tutti voialtri siete in errore. Ma se volete persistere nell'errore, buon prò vi faccia. Sapete dove trovare la Verità, se la volete. Potete venire a noi e chiederci di parteciparne, richiesta che potremo assecondare oppur no, come ci aggrada. Intanto noi continueremo a risiedere nella fortezza della nostra perfezione spirituale, e vi invitiamo a lasciarci tranquilli, come noi intendiamo lasciarvi vivere in pace ». E se

il Salmista eventualmente indulgeva in qualche appello a « Voi di tutte le nazioni » o « Voi di qualunque popolo siate », in realtà aveva in mente soltanto l'eletta tribù d' Israele. Delle altre non si curava minimamente.

Gli Arabi, per contro, parevano non conoscere un'ambizione più alta di quella di far proseliti. Quando il *muezzin* dall'alto del minareto chiamava i fedeli alla preghiera gridando « Allah è il solo Dio, e Maometto è il suo Profeta », intendeva rivolgere la parola a tutta la umanità. Questa intransigenza dei Mussulmani, questa convinzione che non esistesse salvezza al di fuori della loro fede, dobbiamo tenerla presente alla mente se vogliamo capire l'arte maomettana. Come religione, il Maomettanismo è probabilmente la più semplice forma di dottrina che sia mai stata predicata. Specie all'inizio, i riti si riducevano al minimo. Non v'era una classe di sacerdoti che facessero da intermediari tra l'uomo e Dio. V'erano solo alcuni funzionari, che recitavano e spiegavano le sacre scritture, ma il più povero dei dervisci nella più miserabile delle tende e nel più desolato dei recessi del deserto poteva in qualunque momento accedere a Dio in forma privata, perchè Allah era principio e termine di tutte le cose e non aveva bisogno di intermediari.

Ora questi Arabi del deserto erano poveri in un senso della parola che a noi non è familiare. Le poche cose indispensabili alla loro esistenza le possedevano in comune. La tenda era indispensabile, si capisce, per ripararli dal sole e dal freddo notturno; ma non avevano bisogno di mobilio. Seggiole tavole mensole sarebbero state di ingombro, perchè era gente sempre in moto. L'unico oggetto di arredo che tornasse di qualche utilità era il tappeto. Mentre in tutto il Mediterraneo l'arte era nata in città costruite di pietra, e aveva corrisposto alle domande delle classi abbienti, l'arte maomettana fu un prodotto del deserto, derivato da una filosofia comunistica della vita.

Quando questi vagabondi del deserto cessarono di adorare i pali e le pietre che fin'allora avevano rappresentato le loro divinità e cominciarono a venerare il Dio invisibile che potevano conoscere solo mediante lo studio di un unico libro, allora sentirono il bisogno di procurarsi alcuni ricoveri in cui riunirsi per ascoltare la lettura del Corano. Da tale bisogno nacque la moschea.

Nessuna analogia fra le moschee e i templi egizi o greci e le chiese cristiane. La moschea non era considerata un luogo santo, perchè nessun Dio l'abitava. Era come le « case di riunione » dei nostri Quaccheri, ma ridotta alla sua più semplice espressione, e priva di sedili, dato che i fedeli erano avvezzi a stare accovacciati o sdraiati in terra. Quattro muri e il tetto, nient'altro: salvo la nicchia che indicava la direzio-

ne della Mecca, così che i fedeli sapessero da che parte prostrarsi durante la preghiera, e il pulpito, dal quale un savio spiegava le parole del Profeta durante la cerimonia del venerdì, che era il solo rito per qualche verso paragonabile ai nostri servizi divini.

Ma c'era una particolarità, tipica di tutte le moschee, e che non trova riscontro nella sinagoga o nel tempio o nella cattedrale. Ed era la fontana, nella cui vasca i fedeli dovevano, o avrebbero dovuto, lavarsi prima di entrare nella moschea. Solo chi conosca il deserto può rendersi conto del significato che l'acqua fresca, pulita, corrente, assume agli occhi di un Arabo. Significa la vita, nel senso più realistico della parola. La mancanza d'acqua significa la morte. Quindi Maometto, ordinando che i fedeli si lavassero almeno parzialmente prima di fare le divozioni, diede prova di grande penetrazione psicologica. Perchè un buon bagno al termine di una torrida giornata conferisce al corpo un senso di benessere che si converte in una sensazione di serenità mentale, e nel recitare le orazioni il supplicante si sente in armonia col creato.

Sono poche le cose al mondo così piacevoli da contemplare come queste fontane delle moschee e dei palazzi arabi. Chi sa se i Crociati ne rimasero colpiti, la prima volta che le videro ? Non è completamente vero, come talora si sostiene, che i popoli del medio evo fossero avversi a fare il bagno. Ogni città medioevale ebbe il suo stabilimento di bagni, regolarmente frequentato dal pubblico, finchè un'ordinanza sanitaria ne decretò la chiusura in seguito all'epidemia che scoppiò in Europa poco dopo la scoperta dell'America. Vigeva però la consuetudine di bagnarsi, per così dire, di nascosto, perchè la Chiesa cristiana disapprovava la pericolosa abitudine di esporre in pubblico l'anatomia del corpo umano. Ma adesso che, almeno in America, è tornato in onore l'ideale dei Greci, i quali ritenevano fermamente che la salute fisica dovesse esser debitamente curata da qualunque religione, lo studio della disposizione delle fontane e delle vasche che abbelliscono il celebre edificio dell'Alhambra in Granada riesce interessante e profittevole.

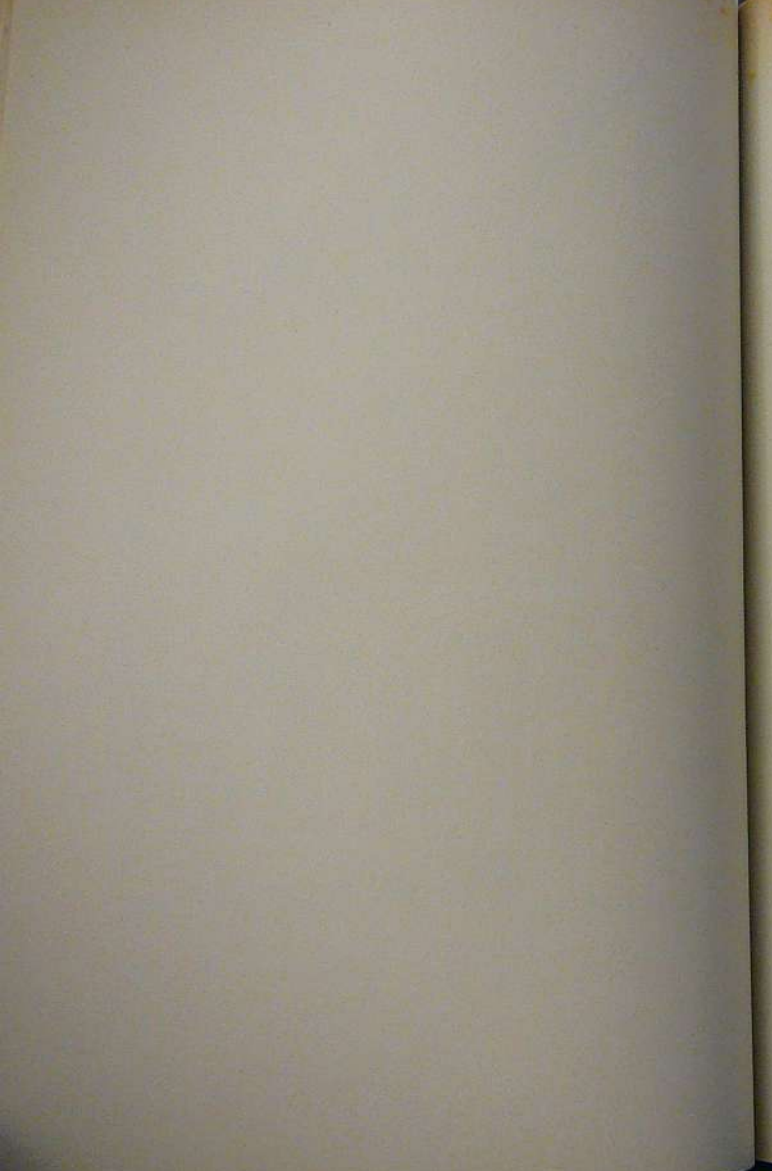
I Maomettani non erano, per natura, un popolo artistico, e difatti, salvo qualche scultura sulle porte e sui pulpiti delle moschee, e qualche geniale lavoro di pavimentazione in piastrelle, non ci hanno tramandato insigni documentazioni della loro abilità. Ma per chi studia la storia dell'arte è interessante la varietà di tipo dell'architettura mussulmana a seconda dei vari paesi che gli Arabi conquistarono. In principio, naturalmente, poichè vivevano sotto le tende, non avevano alcuna nozione del modo di costruire in pietra, e i loro più antichi edi-

fici furono eretti da architetti stranieri. Come esempio citerò la cosiddetta Cupola della Rocca, costruita a Gerusalemme nel 691 d. C., da architetti bizantini in stile bizantino sul roccione dal quale, secondo la leggenda, l'arcangelo Gabriele aveva trasportato in volo il Profeta attraverso i cieli. A questo proposito dirò che i Crociati, che non erano precisamente dotti in archeologia, credettero che questa Cupola della Rocca fosse l'antico tempio di Salomone, e ne fecero riprodurre il modello bizantino in varie città d'Europa, come a Magonza, a Londra, a Laon e via dicendo. L'altra moschea di Aksa in Gerusalemme è ancora più antica della Cupola, perchè è di stile purissimo romano, e forse fu destinata in origine al culto della Vergine. Fu solo in Spagna che gli Arabi cominciarono a sviluppare uno stile proprio, che fu detto stile moresco.

Ma nel califfato di Bagdad, ad esempio, dove gli architetti potevano solo valersi dei mattoni, gli Arabi continuarono a costruire in base ai metodi babilonesi, introducendovi però più tardi anche un tipo di moschea che riteneva alcune caratteristiche dei templi della Caldea. E finalmente, nel tredicesimo secolo, dopo che i Mammalucchi si erano stabiliti in Egitto, si sviluppò ancora un altro stile maomettano, tuttora evidente nelle tombe dei Califfi e nella moschea del sultano Hasan al Cairo, costruita verso il 1357 da un architetto siriano.

Nei libri di storia leggiamo di solito che i Crociati, nei due secoli che trascorsero in Terra Santa, impararono un mucchio di cose dai loro nemici pagani, e che la civiltà occidentale trasse gran beneficio dai contatti che ebbe con gli ideali di una cultura infinitamente più elevata quale era quella dell'Oriente. E questo è vero, ma con certe riserve. I Maomettani, come tali, non erano per nulla superiori ai barbari dell'Occidente. Gli Arabi della Spagna medioevale erano bensì più progrediti dei Cristiani, ma l'Arabo tipico, « fondamentalista» , era troppo conservatore per interessarsi al progresso. E tutta l'Arabia e il Settentrione dell'Africa restarono sempre ciò che erano e ciò che sono oggi.

Esisteva, tuttavia, nel vicino Oriente, e proprio nel centro del mondo mussulmano, una regione che faceva eccezione alla regola generale. Essa aveva accettata la fede maomettana, e i suoi abitanti erano nemici giurati degli invasori cristiani; ma non nutrivano, al riguardo delle arti, la tipica indifferenza dell'Arabo del deserto. Questa regione era la Persia. Aveva oramai ben poche cose in comune con la Persia che aveva combattuto contro la Grecia di Temistocle e che aveva perduta la sua indipendenza lottando contro Alessandro Magno. Fu questa Persia del medio evo che lasciò la sua impronta su tutta l'Europa d'allora: perciò essa merita un capitolo a parte.

Costruzione della cattedrale medioevale.

CAPITOLO SEDICESIMO

LA PERSIA NEL MEDIO EVO

Il gran calderone di fusione di tutte le arti.

Sono ben pochi, se ci si pensa, i libri che hanno veramente esercitato un influsso sull'umanità in generale. Ed uno di questi consta di una ventina di paginette. Alludo ai canti di Omar Khayyam, figlio d'un fabbricante di tende di Nishapur. In forse cinquecento epigrammi, questo erudito matematico espresse un atteggiamento di fronte alla vita e alla morte che non può non piacere a chi deriva scarsa soddisfazione dalle dottrine filosofiche puramente negative.

Quasi ognuno conosce a mente almeno qualcuna delle melodiche *rubaiyat* di Omar, che Edward Fitzgerald voltò in quartine inglesi nel 1859 e diffuse in tutto il mondo civile. Ma son certo che molti, leggendo, avranno come me dubitato della realtà di quel paradiso terrestre immaginato da Omar, dove gli usignuoli cantano alle rose di cui sono innamorati, dove il chiaro di luna accarezza i minareti per inargentarli, dove il vino rosso rallegra le brigate di uomini e donne festanti in riva al ruscello gorgogliante. Ma ho conosciuto delle persone, che hanno visitato la Persia, e che mi hanno assicurato che quel fantastico mondo di Omar è esistito davvero, e che anzi esiste tuttora in qualche remoto angolo dell'altopiano persiano. I minareti saranno andati in rovina, i rosai saranno rimasti soffocati dalle erbacce, l'usignuolo canterà in melanconica solitudine, ma i ruscelli continuano a gorgogliare nei giardini incantati, e riflettono come meglio sanno i raggi argentei di quella stessa decrepita luna. Ed è ancora possibile, anche dopo tutti questi secoli d'abbandono e di incuria, trovar tracce concrete di una civiltà che all'apice della sua gloria dovette esser più grandiosa di quant'altre abbia mai il mondo conosciute.

Sfortunatamente non durò a lungo, come spesso succede: prima

o poi quelli che non amano nè gli usignuoli, nè il chiaro di luna, nè i ruscelli mormoranti, prendono il sopravvento su quelli che invece li amano, e in un accesso di furia collettiva distruggono tutto quanto gli altri avevano costruito; e, compiuta la distruzione, ecco che « Lucertole e leoni tengon corte — Dove Gemscìd gozzovigliava in gloria ».

Ma, nella vita come nell'arte, in realtà sono i minuti che contano. Parliamo con tanta disinvoltura dell'alto destino riservato all'artista che nel suo lavoro sopravvive per secoli. Anche questa sopravvivenza ha i suoi limiti! Tra quattro o cinque millenni persino le Piramidi saranno ridotte in polvere. Un paio di secoli basterà per votare il Partenone alla medesima sorte. Ed in un egual periodo di tempo le più celebri tele di Rembrandt mostreranno un'uniforme facciata bruna, come è già capitato ai dipinti di Whistler e di altri suoi contemporanei. Fra cent'anni la musica di Beethoven apparirà forse ancora sui programmi dei concerti, ma il pubblico accoglierà le sue sinfonie su per giù come il pubblico odierno accoglie i lavori di Pergolesi o di Kuhnau.

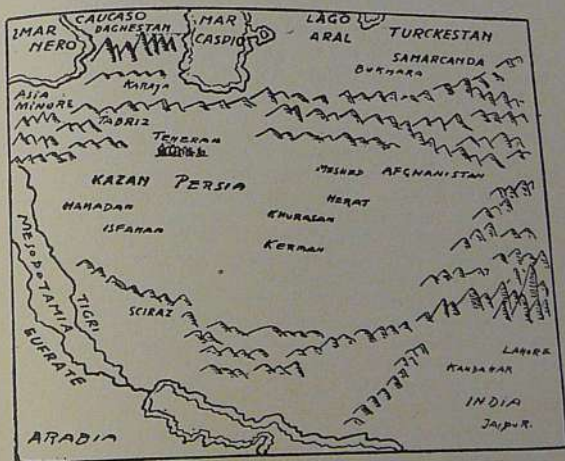
L'arte è fluida come la vita stessa; ed è bene che sia così, perchè il mondo finirebbe altrimenti per esser convertito in un immenso magazzino di deposito per la conservazione delle opere degli artisti defunti. No: è meglio che queste opere assolvano la loro funzione, che è quella di spargere bellezza e gioia tra l'immediata posterità dell'artista. Poi, lasciamo pure che si riducano in polvere.

La civiltà persiana del medio evo durò solo pochi secoli, ma in quel breve periodo la Persia divenne il centro di smistamento dell'arte di tutto il mondo orientale e la maestra di tutte le arti al mondo occidentale. Non è questa una gloria sufficiente per qualunque nazione? Meglio cinquant'anni con Omar Khayyam, che cinquemila con le mummie dei Faraoni. Chi si dà pensiero delle date, quando gioisce della bellezza di un antico manoscritto persiano?

Ciò che rende a noi Americani così interessante l'arte della Persia medioevale è che anche il popolo persiano era, come noi, un potente accentratore e amalgamatore di varie razze. Bagdad che, si può dire, fu la capitale di tutto il territorio che si stendeva dal Mediterraneo fino all' Indo, era un centro internazionale come l'odierna Nuova York, e attirava a sè gli artisti non solo dall' India ma anche dalla Cina, e furono i Cinesi che insegnarono ai Persiani molti segreti dell'arte della ceramica.

Situata sul Tigri, comandava anche tutta la navigazione sull' Eufrate; e finchè non fu scoperta la via delle Indie attorno al Capo di Buona Speranza, Bagdad fu il più importante centro di traffico dell'Oriente, perchè vi convergevano le strade che dalla Cina e dall' India

mettevano in Europa e quelle che dall'Asia settentrionale portavano all' Egitto e all'Arabia. Al principio del settimo secolo subì il fato di tutta l'Asia occidentale. Invasa dagli Arabi, Bagdad fu costretta ad abbracciare la religione mussulmana.

Ma i Persiani appartenevano ad una razza di tempra ben diversa da quella degli Arabi. Gli Arabi erano di ceppo semitico. I Persiani erano di ceppo ariano come noi, e praticarono un maomettanismo sensibilmente diverso da quello degli Arabi del deserto. Fieri del loro pas-

La regione dei tappeti in Persia

sato, e consapevoli di aver creato non una ma tre differenti civiltà nei due millenni precedenti, i Persiani modificarono la religione importata così da renderla adatta al loro modo di vivere, e poichè erano per tutti i versi molto superiori ai conquistatori fecero ciò che varie nazioni hanno fatto in analoghe circostanze: convertirono i conquistatori in schiavi, dal punto di vista della cultura.

Non si curavano di sapere chi dovesse in casa loro dettar legge nel campo politico, purchè fosse loro consentito di dettarla nel campo

dell'arte. E riuscirono a fare del califfato di Bagdad, residenza di Aaron-el-Rascid e scenario delle *Mille e una Notte*, un centro di civiltà che nominalmente era maomettano, ma, di fatto e di gusto, cosmopolita, e soprattutto consono al gusto persiano.

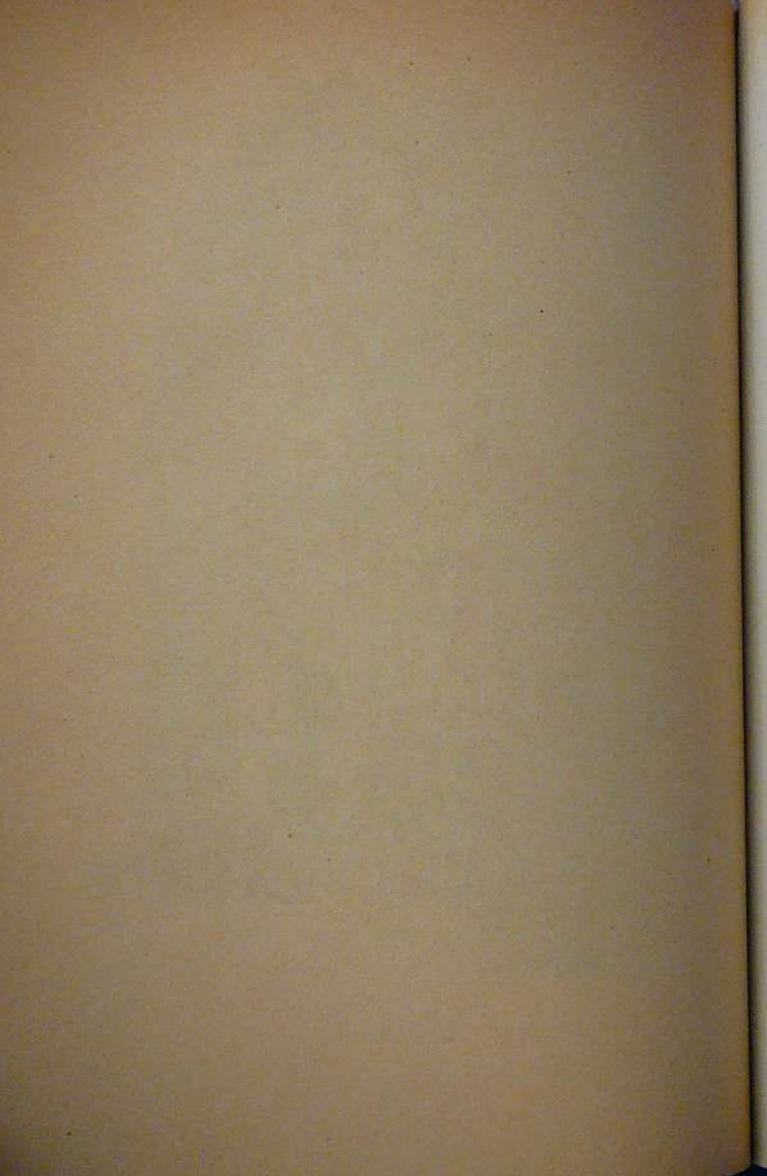
Col tempo Bagdad decadde in seguito a quelle incessanti lotte politiche che erano di regola tra i governanti di tutti i paesi mussulmani e che imposero al Sultano il curioso costume di sgozzare tutti i suoi parenti nel giorno che saliva sul trono. Ciò per non correre il rischio di venire sgozzato da loro. Ma il genio dei Persiani per la forma e per il colore continuò a trovare espressioni nei loro manoscritti miniati, nella loro ceramica gaia ed immaginosa, nei loro broccati d'oro, e più di tutto nei loro tappeti. In Persia l'allevamento degli ovini era molto diffuso, e la lana era abbondante, e l'arte della tintoria molto progredita.

L'arte persiana è un argomento a sè e per sè. Pochi fra noi si rendono conto esatto dell'importanza del suo influsso sull'arte del mondo occidentale. Tutt'al più conosciamo i nomi di Ispahan, Meshed, Shiraz e Hamadan, come di altrettanti centri di produzione di tappeti; ma dovremmo realmente studiare l'arte persiana, perchè deteneva una qualità che noi Americani siamo capaci di apprezzare in modo particolare. Aveva una vena d'allegria spontanea. Aveva un'aria di eleganza, ed esaltava la gioia della vita all'aperto. È appunto il genere d'esistenza che abbiamo cominciato a praticare dopo la Grande Guerra: abiti comodi e spigliati per la vita in campagna; aria e sole; colori vivaci in tutto ciò che ci circonda, e un mondo in cui uomini e donne hanno uguale possibilità di godersi la vita. Per non dir nulla dei cani, e di altre bestiole addomesticate, che ricorrono con uguale frequenza nei manoscritti miniati dei Persiani del medio evo come nelle case degli Americani dell'anno di grazia 1938.

Questa civiltà persiana non solo sopravvisse al medio evo, ma anche la sua arte, sia pure con alterna vicenda, potè conservare le sue posizioni. I lavori persiani del Seicento e del Settecento sono per molti versi altrettanto interessanti quanto quelli che datano dall'epoca in cui Bagdad era all'apice della sua gloria.

Politicamente il paese diventò una potenza di terz'ordine, e scomparvero del tutto i tempi in cui una dinastia, come quella dei Sassanidi, che regnò dal terzo secolo fino al settimo, poteva costruirsi un palazzo la cui grandiosità è ancor oggi evidente nelle rovine di Ctesifonte.

Verso la metà del quindicesimo secolo i Turchi, conquistando Costantinopoli, tagliaron fuori la Persia dall'Europa, e l'influsso

Finestra istoriata

orientale cessò di farsi sentire nell'arte dell'Occidente. Peccato; perchè l'arte dei Persiani era eminentemente aristocratica. Da quel momento gli Europei, lasciati a se stessi, svilupparono il solo genere di arte che la religione consentiva: l'arte religiosa. Una dieta basata su una sola pietanza non ha mai fatto bene a nessuna comunità: specialmente nel caso di diete artistiche.

CAPITOLO DICIASSETTESIMO

IL PERIODO ROMANICO

L' Arte in un mondo in rovina.

È molto difficile sbarazzarsi delle classificazioni ufficiali che gli storiografi dell'arte hanno inventato allo scopo di rendere scientifico questo ramo dello scibile. Prendiamo ad esempio il titolo del presente capitolo: il periodo romanico. Solo cent'anni fa, nessuno avrebbe saputo dire che cosa significasse. Oggi ancora si sta discutendo circa l'identità del primo scrittore che fece uso di questo termine. Siccome la critica d'arte non risale molto più addietro della Rivoluzione francese, il termine dev'essere entrato in uso nella prima metà dell'Ottocento. Allude a quell'arte, prevalentemente religiosa, che si sviluppò dall'arte dei Romani. In un senso più generale allude all'intero sistema culturale che predominò in Europa dalla caduta dell' Impero Romano nel 476 fino al principio del tredicesimo secolo, quando lo stile gotico cominciò a soppiantare il romanico.

Ma il periodo romanico non venne a termine simultaneamente in tutte quante le parti del mondo. Gli Italiani, per esempio, restii all'adozione del gotico come ad ogni importazione che sapesse di barbarico, rimasero fedeli al romanico, con leggere modificazioni, fino al principio del Quattrocento.

Qual sorta di mondo era quello da cui lo stile romanico ebbe i natali? Era un mondo in rovina. Non più strade. Non più polizia, il che significava che non v'erano più leggi. La legge romana era stata rigorosa, sì, ma aveva risposto allo scopo di mantenere l'ordine tra masse di popoli le quali spiavano ogni occasione per scagliarsi l'una contro l'altra con la stessa ferocia con cui i paria maomettani dell'India scannano gli Indù ogniqualvolta il poliziotto inglese guarda da un'altra parte.

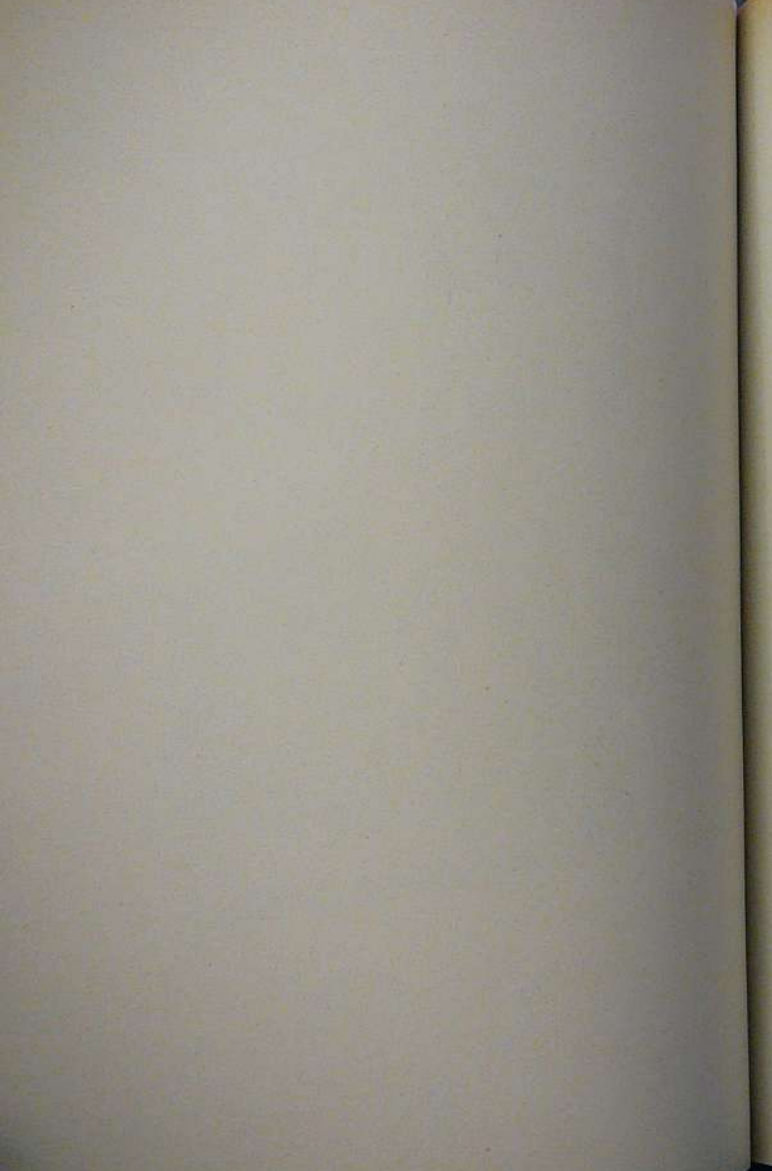
Il rigido regime militaresco era stato soppiantato da un brigantaggio quasi universale che distruggeva non per profitto soltanto, ma per puro vandalismo. Qua e là un bandito meno scrupoloso dei suoi concorrenti riusciva a farsi riconoscere capoccia, indossava un manto di spuria dignità e si proclamava Re dei Longobardi o Duca d'Aquitania, e recitava la sua parte finchè un'inattesa coppa di veleno o la daga di un sicario non lo spedissero all'altro mondo.

Rintanato nel suo palazzo solitario circondato da vaste paludi e difeso da mura ciclopiche, un discendente titolare dei Cesari pretendeva ancora d'essere Imperatore e promulgava editti che nessuno si dava la briga di leggere. L'arte, per venire a piena maturità, abbisogna di tranquillità, come gli alberi da frutta. L'artista adunque cessò di funzionare come una parte necessaria della società. L'artigiano, impiegato in lavori di poco conto da patroni indifferenti, diventò negligente, e la negligenza segna la fine d'ogni artigianato che si rispetti. Il maestro di scuola, in quella società in cui gli individui delle classi dirigenti si piccavano d'essere illetterati, diventò ridicolo. Il medico, educato secondo la tradizione di Galeno e sempre consapevole degli insegnamenti di Ippocrate, si vide sostituito dal cerusico da tribù, che curava i malati studiando gli intestini d'un cappone. Lo scienziato diventò un lusso superfluo e pativa la fame immerso nelle sue formule. Il mercante internazionale, privato delle vie terrestri o marine cui era avvezzo, diventò un merciaio ambulante, che si portava sulle spalle il suo fardello di villaggio in villaggio, rassegnato a pagare gravosi tributi a qualunque malandrino gli garantisse in cambio un'effimera protezione. E tale situazione non durò solo per una o due generazioni, come accade dopo una rivoluzione, ma secoli interi, e venne a termine solo quando l'Europa per pura disperazione piegò il collo sotto il ferreo giogo del feudalesimo.

Quest'ultima è una parola che non gode, fra noi Americani, di una buona reputazione, perchè la associamo unicamente alla spietata brutalità che fu una (ma solo una) delle caratteristiche della vita durante l'ultimo periodo del medio evo. È vero che la vita privata di taluni di quei cavalieri di pietra, dei quali portiamo nelle nostre menti impressa l'immagine per averla ammirata nei sepolcreti delle nostre chiese romaniche e gotiche, fu assai diversa da quella che vorrebbe suggerire l'atteggiamento di pia divozione espresso dalle loro mani congiunte nella preghiera. Ma era gente che per affermarsi doveva per forza ricorrere alla crudeltà. Essi dovevano badare all'esecuzione dei propri decreti e contemporaneamente alla custodia della libertà dei loro sudditi.

A noi, l'età del feudalesimo appare un'età di ferro. Ma se le po-

RAVENNA

Scultura romanica.
Tutto è piuttosto pesante, massiccio.

polazioni del sesto e del settimo secolo avessero appena potuto prevedere il futuro, avrebbero accolto quel regime come l'ideale degli accomodamenti, perchè prometteva loro almeno quella sicurezza senza di cui ogni esistenza civile è destinata a perire.

In tali circostanze, gli uomini più coraggiosi, e quelli il cui entusiasmo per la vita non era rimasto completamente soffocato dalla disperazione, si rivolsero per istinto alla sola organizzazione che pareva offrir loro la possibilità di farsi valere e di realizzare le loro ambizioni: la Chiesa. L'antica Roma aveva riconosciuto all' Imperatore anche le funzioni di capo spirituale. Come Pontefice Massimo, egli era il comandante supremo delle legioni dei fedeli. E poichè oramai aveva quasi abdicato alle sue funzioni di comandante supremo delle legioni armate, e riconosceva l'autorità di un altro Capo che invece della spada portava la Croce come simbolo della propria dignità, era naturale che anche le masse riponessero la loro fiducia nell'autorità della Chiesa. Questo, in poche parole, lo sfondo dell'arte romanica: la riconquista del mondo per opera di Roma, non sotto le insegne dell'Aquila Imperiale, ma sotto il segno della Croce del Nazzareno.

Tutti noi sappiamo che cosa furono le colonie di missionari che i Gesuiti spagnoli fondarono in California nel secolo decimottavo, e conosciamo i pericoli e le difficoltà contro cui dovettero lottare questi pionieri spirituali via via che penetravano nell'ostile desolazione del Far West per predicarvi il Vangelo ed illustrare agli indigeni i vantaggi d'una vita economica saviamente regolata. Orbene, nell' Europa settentrionale del settimo secolo si verificarono avvenimenti dello stesso ordine di quelli che si svolsero nella California del decimottavo, con la sola differenza che i pionieri spirituali, invece di essere frati francescani, erano benedettini.

In entrambi i casi, la diffusione del Verbo e la conquista del territorio a scopo di civilizzazione furono compiute dai monaci, che però non erano più eremiti. L'eremita dei primissimi secoli del Cristianesimo era un solitario asceta, che si curava della propria salvezza eterna. La Chiesa stessa, riconosciuti i pericoli di quest'atteggiamento, escogitò misure capaci di renderlo giovevole all'umanità. Sotto la ferma direzione di san Benedetto, appartenente ad un'antica e potente famiglia dell' Umbria nella quale era ancora fortunatamente viva e gagliarda la tradizione romana dell'espansione all'estero su vasta scala, le energie individuali degli eremiti ricevettero un nuovo indirizzo, avente per obbiettivo la riconquista dell' Europa da parte della Roma dei Papi.

Percorrendo gli stessi itinerari delle antiche vie imperiali ora ridotte

in miserande condizioni, le truppe d'assalto di Cristo si lanciarono all'attacco di un continente ripiombato nella desolazione. Dovunque facessero tappa, abbisognavano di fortificazioni per proteggersi dalle ostilità delle popolazioni, abbisognavano di uffici in cui procedere ai loro lavori di statistica e di informazione, abbisognavano di ospedali, di luoghi di ricovero per gli orfani che adottavano, perchè avevano già imparato che avocandosi l'educazione della gioventù acquistavano il diritto di dirigerne più tardi le attività. E abbisognavano di chiese, per raccogliervi il popolo, celebrarvi la Santa Messa e predicarvi le massime del Vangelo. E poichè le popolazioni vivevano ancora nella più semplice rusticità in casupole di fango e di stoppie, i monaci fecero la sola cosa pratica che potessero fare: insegnarono ai convertiti il modo di costruire edifici stabili, coi materiali reperibili sul luogo, ma secondo le regole dell'architettura romana.

Fu dunque questo il modo con cui lo stile romanico venne al mondo: per opera di missionari romani, che insegnavano quel pochissimo ch'essi stessi sapevano a popoli che capivano ancora meno, ma che cercavano di rimediare alle loro deficienze con la migliore volontà di questo mondo. Qua e là, in qualche capoluogo di provincia, dove la città si era gradatamente accresciuta intorno al nucleo dell'antico presidio romano, la tradizione imperiale si era più o meno mantenuta, e talora veniva fatto di trovare tra la popolazione qualche artigiano capace di aiutare i monaci nelle loro fatiche, ma anch'egli non possedeva più l'abilità e la pratica dei suoi avi. Per conseguenza, i più vecchi fra i superstiti edifici di stile romanico, siano chiese o monasteri o palazzi, ci risultano incredibilmente piccini, e curiosamente privi d'ornamentazione. Così che non possiamo far risalire il vero stile romanico più addietro del principio dell'undicesimo secolo, epoca in cui la penisola italica si era finalmente riavuta da quello stato di desolazione e di miseria in cui l'avevano gettata le invasioni barbariche del quinto, sesto e settimo secolo.

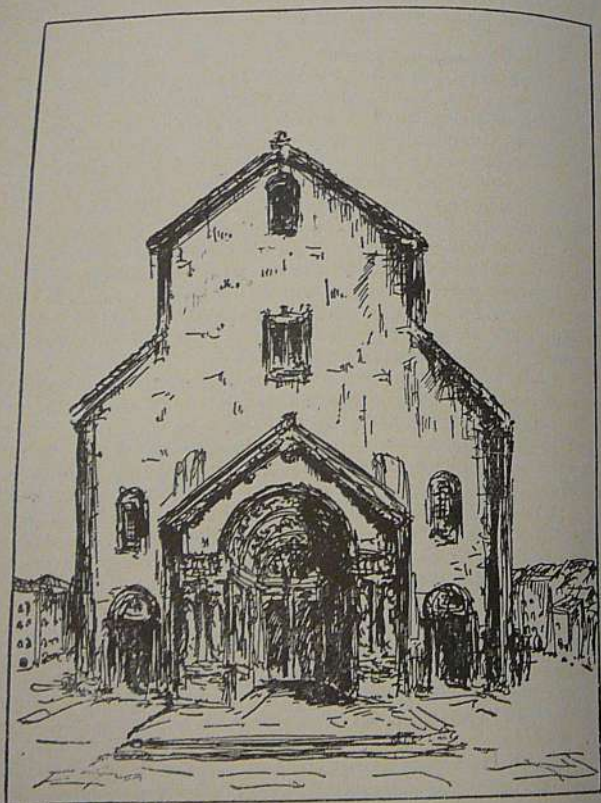
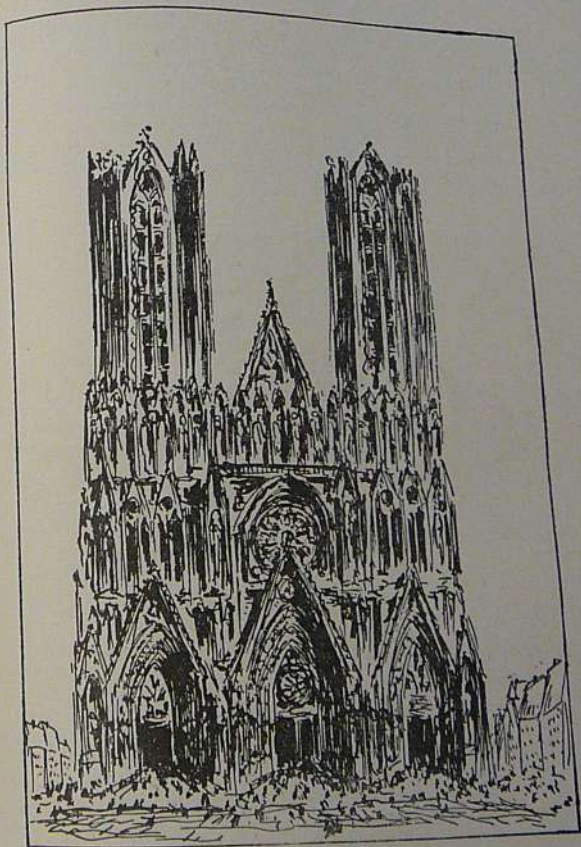
Non sosterrò che queste chiese romaniche siano capaci di suscitare in noi un'ammirazione entusiastica, perchè, come ho detto all'esordio del capitolo, sono manifestazioni di un'arte che non parla più una lingua che l'età presente possa capire, e ci sembra più aliena dell'arte del periodo dei Faraoni o di quello di Pericle. Tuttavia, se il lettore sa accostarvisi nello stato di mente voluto, può derivare molto compiacimento dallo studio di questi edifici romanici. Molti di essi stanno isolati ed hanno un aspetto derelitto. Sembra che nessuno si sia degnato, da vari secoli a questa parte, di gettare un'occhiata all'interno spiando fra le inferriate delle piccole finestre. Ciò nondimeno ritengono non so

qual fascino. Sono stati i testimoni oculari di qualche cosa che non è più fra noi, e sembrano in tutti i particolari manifestare l'ingenua meraviglia delle persone semplici che sentono raccontare una storia incredibile.

La loro decorazione architettonica è infatti della massima semplicità. I missionari cristiani non avevano tardato a scoprire che i popoli del settentrione e dell'occidente d'Europa svelavano insospettate attitudini per la decorazione artistica. I braccialetti, ed altri oggetti di uso personale risalenti alle età del ferro e del bronzo in Scandinavia, ne sono una conferma. Le antiche tribù germaniche erano sensibilissime alle forme degli animali e degli alberi, e possedevano il dono dell'imitazione. E, più ancora, erano curiose di sapere ciò che accadeva nel resto del mondo, e avide di imparare. Quando, in principio del nono secolo, Carlomagno stabilì rapporti più o meno cordiali con Aaron-el-Rascid, il Califfo di Bagdad, e i due potentati si scambiarono doni, i popoli occidentali colsero il primo barlume dell'arte persiana, per lo più sotto la forma di tappeti e di arazzi e di oggetti d'avorio scolpito. Allora venne in voga, tra gli abati più facoltosi, l'acquisto di alcuni esemplari di tappeti, che venivano esposti, appesi alle pareti delle chiese, nei giorni di solennità. Gli artigiani locali non tardarono ad imparare, e verso la metà del nono secolo cominciarono a riprodurre motivi orientali nelle sculture delle porte e delle finestre delle chiese romaniche.

Quelli che non sapevano maneggiare lo scalpello e il martello, ed i membri meno robusti della comunità, i quali nondimeno sentivano il dovere di creare qualche cosa a maggior gloria di Dio, potevano esprimere la loro divozione riproducendo gli stessi motivi nelle pagine di un manoscritto miniato o sulla copertina dei libri di preghiera. In una società che era troppo povera per dar lavoro agli orafi o agli argentieri, il miniaturista poteva dedicarsi a tutti quei lavoretti di precisione che più tardi, in altre società più ricche, saranno eseguiti dagli incisori e dai gioiellieri.

Il lettore rammenterà che ho scritto come i Greci, quand'erano ancora giovani e frementi di vita, amassero i colori vivaci, e dipingessero le loro statue nei più smaglianti rossi, azzurri, verdi. Sotto questo aspetto, anche l'arte romanica manifestò la sua giovinezza. Nulla poteva risultare troppo ricco, per i gusti del tempo. Due rubini, o opali, o zaffiri incastonati nella copertina di un libro, erano meglio di uno solo. Una dozzina era infinitamente meglio di un paio. Così che le arti minori di quel periodo sfoggiano una grande ricchezza di materia, non disgiunta però da un severo gusto stilistico.

Gli avanzi meglio conservati degli oggetti d'arte del periodo ro-

Chiesa romanica

Chiesa gotica

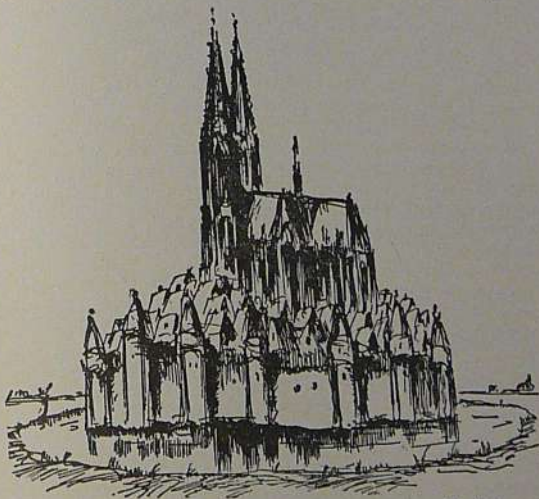
manico sono custoditi nei musei di Francia e in quelli d'Irlanda. Ma i migliori esemplari dell'architettura romanica bisogna andare a cercarli in Italia, anzitutto, e poi in Francia e in Germania.

A Ravenna lo stile romanico non è rimasto puro, ma s'accompagna al bizantino. Ad Aquisgrana vi è la riproduzione esatta della chiesa di San Vitale di Ravenna, erettavi da un architetto alsaziano di Carlomagno. Altra riproduzione della medesima chiesa si trova a Grenoble, e la si ritiene costruita almeno due secoli prima di Carlomagno.

Ma lo stile romanico puro si riscontra con maggiore frequenza

Lo stile romanico risalta meglio in quelle chiese che sorgono isolate, e che possono esser contemplate da una certa distanza . . .

nel nord e nel centro d'Italia. Quivi la basilica romana si era venuta gradatamente trasformando nel tipo di chiesa a forma di croce latina: tipica innovazione romanica, che sopravvive ancora ai nostri giorni, perchè anche da noi la maggior parte delle chiese cattoliche hanno la forma della croce latina, e nessun architetto oserebbe ritornare all'antica forma rettangolare della basilica romana. Nelle chiese italiane di quel periodo si nota anche l'inizio di quelle navate laterali, la cui costruzione era stata originariamente consigliata dalla necessità di rinforzare i muri che dovevano sostenere il tetto, e vi si possono inoltre studiare i complicati sistemi di volta sperimentati dagli architetti allo scopo ap-

punto di risolvere questo problema della stabilità. Quanto difficile ne fosse la soluzione, risulta dalla frequenza, documentata mediante autentiche relazioni del tempo, con cui i tetti crollavano, uccidendo ogni

... mentre lo stile gotico spicca maggiormente in quelle chiese che si elevano al di sopra di un agglomerato di altre costruzioni, così che l'osservatore è costretto a guardare in alto.

volta gran numero di fedeli, ed obbligando gli architetti a ricominciare il lavoro.

Fra le più interessanti sono da menzionare le chiese romaniche di Pisa, dell'undecimo secolo, la celebre chiesa di San Miniato in Firenze, della stessa epoca, ma rettangolare e non a forma di croce, e la cattedrale di Lucca, eretta nel dodicesimo secolo. A Milano sta la più rinomata di tutte le chiese romaniche d'Italia: la chiesa di Sant'Ambrogio, del Vescovo, cioè, che aveva osato interdire l'ingresso nella Casa di Dio all'imperatore Teodosio, responsabile dell'eccidio cui era stata sottoposta la popolazione di Tessalonica in seguito ad una rivolta

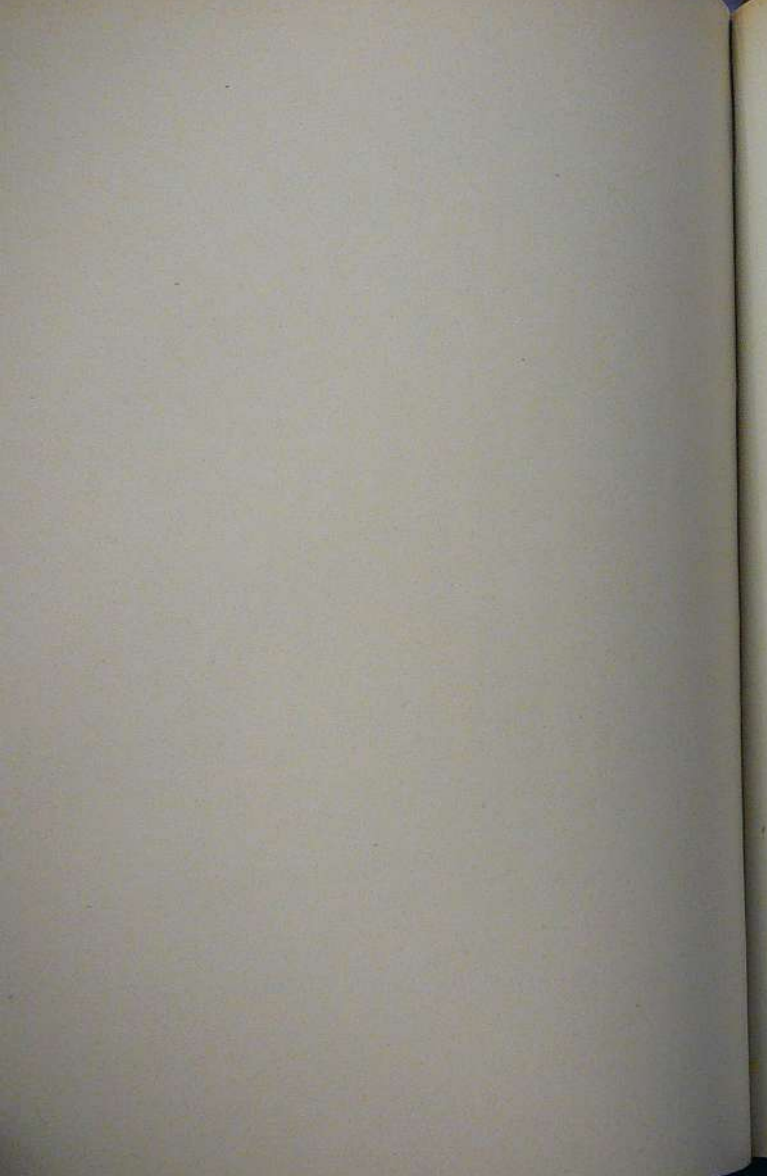
contro le autorità. In memoria del coraggioso atto compiuto dal loro Vescovo, i Milanesi del dodicesimo secolo eressero questa chiesa romanica nel luogo stesso dove, si dice, il buon Santo aveva, settecento anni prima, battezzato sant'Agostino.

A Verona sta la chiesa di San Zeno, e a Pavia quella di San Michele, nella quale Federico Barbarossa fu incoronato Re dei Longobardi. Pure numerose sono nell' Italia del sud le chiese romaniche, nelle quali però si nota un miscuglio di stili: bizantino, romano, arabo-normanno. Questi influssi sono invece totalmente assenti nelle chiese romaniche della Provenza, fra cui le più interessanti sono la chiesa di St. Trophime ad Arles, ed altre a Tolosa, ad Angoulême, a Vézélay, e in tutta la Normandia; ma in quest'ultima regione si nota di nuovo l'influsso dello stile lombardo, dovuto al fatto che nell'undecimo secolo un cittadino di Pavia era sovrintendente di tutti i monasteri della Normandia, e naturalmente affidava l'esecuzione dei lavori ad architetti suoi connazionali.

Dalla Normandia lo stile romanico varcò la Manica nel 1066 con Guglielmo il Conquistatore, e in Inghilterra esercitò un influsso che è palese nella cattedrale di Durham ed in altre costruzioni di stile cosiddetto normanno. In Spagna si mescolò con lo stile moresco e subì sensibili modificazioni. La chiesa di Santiago de Compostella, mèta di pellegrinaggio per i cattolici di tutta l' Europa medioevale, dimostra quale grado di elaborata decorazione possa attingere la scultura ornamentale.

Altre chiese romaniche, e fra le più interessanti, si trovano nella valle del Reno: a Spira, Magonza e Colonia. Una di queste, Santa Maria del Campidoglio, fu fatta erigere dal papa Leone IX cent'anni dopo che i Normanni avevano distrutto la precedente cattedrale di Colonia, la quale era già stata costruita sulle rovine di un antico tempio romano. Poco discosta sorge la chiesa di San Cuniberto, terminata due secoli dopo Santa Maria del Campidoglio, e il cui stile è un miscuglio di romanico, bizantino e moresco.

Nella maggior parte dei monumenti di stile romanico si nota un che di irrequieto, che spesso degenera nel grottesco, e che viene generalmente interpretato come una concreta testimonianza di quella particolare crudeltà che è caratteristica di quel periodo di durezza e di lotte. Esistono tuttavia delle eccezioni. Wartburg, per esempio, uno dei pochi palazzi superstiti dei primi anni del medio evo, dimostra che i cavalieri che lo abitarono avevano già raggiunto una vera civiltà. Walther von der Vogelweide e i suoi « Minnesinger » furono indubbiamente

Scultura gotica.
Le statue hanno preso una forma allungata, acquistando eleganza di linee.

individui di delicato sentire: poeti lirici di alta ispirazione, e buoni musici.

Ma erano, costoro, la classe dominante. Le masse vivevano nel più abbietto squallore. Le epidemie facevano strage. Era raro che gli uomini raggiungessero la cinquantina, e i tre quarti dei bambini morivano in fasce. La civiltà non scomparve mai dal continente europeo, ma la luce della sua fiaccola si alterna stranamente a zone d'ombra. Quando possiamo coglierne un barlume, restiamo compiaciuti dalla scena che si offre ai nostri occhi. Una scena di pacifica laboriosità, come quella delle monache normanne intente a tessere l'arazzo di Bayeux, o del paziente Carlomagno che pazientemente impara a scrivere sotto la guida d'un chierico erudito.

Tuttavia, nonostante le sue manchevolezze, l'arte romanica fu la perfetta espressione di un ideale che oggi sembra totalmente svanito dal nostro pianeta: l'ideale di una chiesa cristiana universale. Il Medioevo tentò di raggiungerlo; fu un magnifico esperimento, ma nulla più. Per riuscire, sarebbe stato necessario che i popoli ad esso partecipanti appartenessero più o meno allo stesso sfondo sociale ed economico: che la vasta maggioranza della plebe avesse vissuto del lavoro dei campi e posseduto la mentalità del contadino. In Egitto, dove queste condizioni prevalsero per quasi cinque millenni, nè la società nè l'arte subirono sensibili alterazioni dall'inizio al termine della storia egizia. Ma nell'Occidente, dove il ritmo della vita era molto più rapido che in Oriente, le condizioni non rimasero mai statiche per lunghi periodi di tempo. E quando il ritorno dei traffici e del commercio imposero, dopo il medio evo, un'economia basata daccapo sullo scambio della moneta anzichè sul baratto delle mercanzie, era destino che il periodo romanico volgesse alla fine. Il sipario si alzava per l'atto seguente: lo stile gotico.

CAPITOLO DICIOTTESIMO

LA PROVENZA

L'estremo caposaldo del mondo antico diventa il luogo di radunata di parecchie arti nuove. Il « Troubadour » e il « Minnesinger » cominciano a riempire il mondo della loro musica e del loro canto, e daccapo ci sembra di scoprire il sottile influsso della remota Bagdad.

Per i Romani, fu sempre la « Provincia ». Roma aveva tante provincie, ma solo una Provincia. Era il territorio bagnato dal Rodano, fiume poco servizievole che si perde nel Mediterraneo sotto gli occhi di Marsiglia. Due millenni fa, la città si chiamava Massalia. Era un centro di traffico stabilito dai Fenici, e doveva essere singolarmente attivo se la città di Focea, in Asia Minore, pensò bene di impadronirsene appena trovò l'occasione propizia, facendo di esso una città greca. Quando i Persiani conquistarono l'Asia Minore, si disinteressarono di Massalia, che allora provvide a fondare piccole colonie per proprio conto lungo tutto il litorale iberico, gallico ed italico del Mediterraneo.

Attivi e irrequieti, i Fenici estesero i loro traffici fin nel cuore del continente europeo. Le loro monete dimostrano non solo che valicarono le Alpi e fecero affari con le genti del Tirolo, ma visitarono anche l'Africa spingendosi fino alle bocche del fiume Senegal.

Durante le guerre puniche, Marsiglia prese partito per Roma, ma dopo Cesare e Pompeo commise l'errore di mettersi contro Roma, col risultato che perdè la sua indipendenza e fu incorporata in quella parte della Gallia meridionale che fu detta Provincia Romana, e di cui Aquae Sextiae (dove cent'anni avanti Mario aveva sconfitto i Cimbri e i Teutoni) divenne la capitale. La città sopravvive sotto il nome di Aix, nel dipartimento delle Bocche del Rodano.

Circa cinque secoli dopo, quando la Gallia settentrionale fu conquistata dai barbari, l'antica Provincia stabilì la propria capitale a

Treviri, dove si trovano alcuni magnifici monumenti romani, tra cui la cosiddetta Porta Nigra merita una speciale menzione.

Sarà sempre un mistero che sia stata Roma, e non Marsiglia, a diventare la prima città del Mediterraneo. Marsiglia era molto meglio situata di Roma, e disponeva di un retroterra assai più vasto, e godeva di un clima più temperato. Nonostante questi vantaggi, restò sempre una città di second'ordine, mentre Roma conquistò il mondo. Ciò nonpertanto, Marsiglia si sviluppò abbastanza da diventare una stazione internazionale mediterranea delle arti e delle scienze. Salì in fama per l'eccellenza della sua università e delle sue scuole mediche, e soprattutto per la raffinatezza del suo modo di vivere, che conservò anche dopo la caduta dell'Impero Romano.

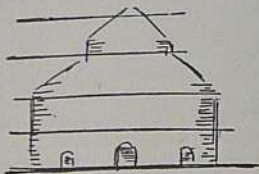
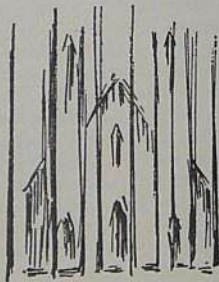
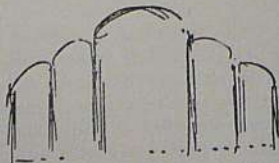
Naturalmente la prosperità della regione derivò in parte dalla sua felice posizione geografica, che le assicurava comunicazioni rapide e dirette con Bisanzio. I governanti della Provenza erano sì altamente stimati dagli imperatori bizantini che poterono persino sposarne le figlie. E al tempo delle Crociate la Provenza mietè un sì ricco raccolto, perchè quei poveri pellegrini e baldi guerrieri dovevano pagar salato tutto ciò di cui abbisognavano, che diventò una delle regioni più ricche dell'Europa occidentale.

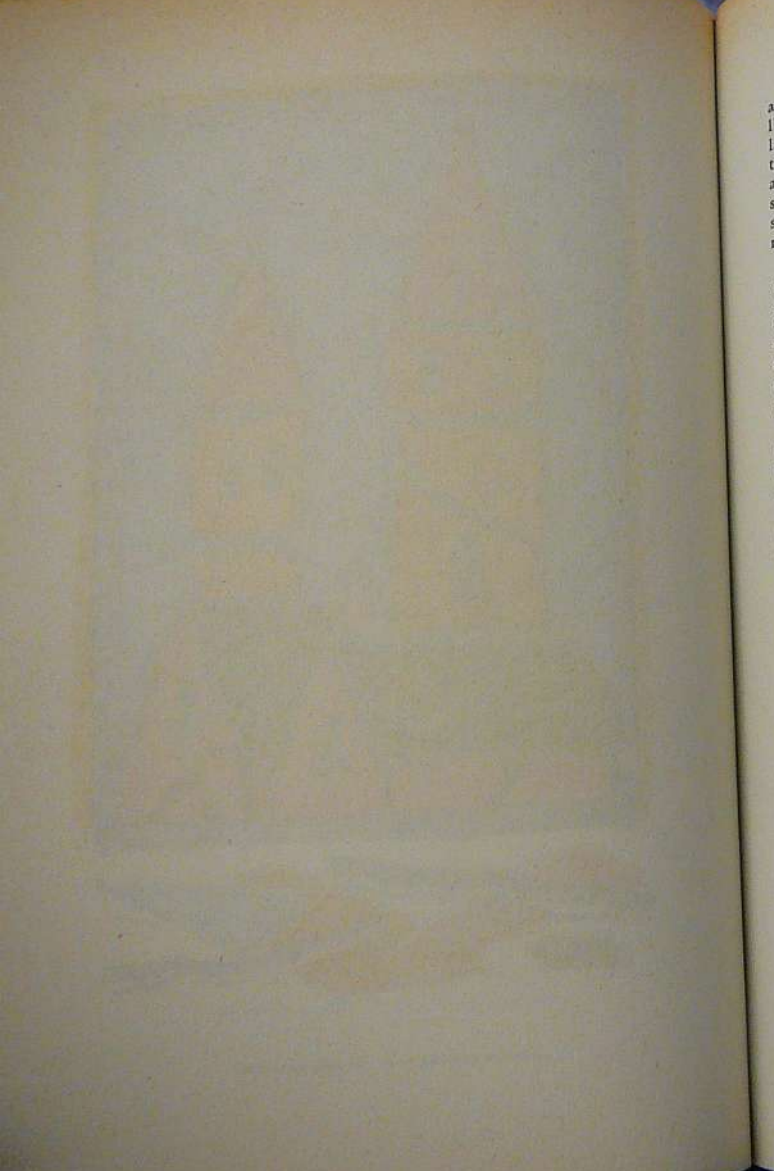
Oggi, chi visita le rovine di Les Baux stenta a rendersi conto che esse sono gli avanzi d'un castello i cui antichi padroni regnarono a Gerusalemme, e guardando il modesto giardino che vivacchia ancora ai piedi di quella montagna di pietre non può credere che fosse ai suoi tempi il luogo di convegno dei nobili trovatori che andavano a gara nel cantare le bellezze della dama del loro cuore.

Fu proprio in quel giardino che la lingua provenzale ebbe primamente l'ardire di far concorrenza al latino; fu in quello stesso uliveto che i Provenzali rivendicarono fieramente il loro diritto alla bellezza, all'allegria, alla felicità, mentre il resto del mondo persisteva ancora a voltare le spalle alle gioie di questo mondo peccatore.

I Provenzali non crearono mai un'architettura propria; e scomparvero dalla scena quando fiorì la pittura medioevale; ma elevarono un monumento imperituro servendosi del più resistente dei materiali: la parola.

L'arte non è un'essenza che stia sospesa a mezz'aria senza relazione diretta con le vicende della vita quotidiana. Occorre che lo scenario economico sia stato accuratamente allestito prima che l'artista vi faccia la sua comparsa, e questa condizione si era verificata in Provenza molto tempo prima che nelle altre parti d'Europa. I Provenzali erano gente semplice e rude. Dal fertile suolo cavavano due redditizi

RICORDATE LO STILE ROMANICO COME
QUALCHE COSA DI ORIZZONTALE

RICORDATE IL GOTICO COME
QUALCHE COSA DI VERTICALE =

E IL BIZANTINO COME
QUALCHE COSA DI CIRCOLARE.

Una norma semplice per gli stili nell'architettura

Finestra istoriata, vista nei suoi particolari

articoli d'esportazione: vino e olio d'oliva. Barattavano il vino e l'olio contro mercanzie straniere che rivendevano per denaro alle popolazioni del retroterra. Così i commercianti prosperavano, e gli agricoltori anche. I signorotti, per campare, non sentivano la necessità di darsi al brigantaggio. Disponevano anzi di un certo tempo da dedicare agli svaghi, e trovando piuttosto monotona la vita nelle incomode aule solenni dei loro castelli colmavano di favori chi fosse capace di procurare loro qualche passatempo gradito.

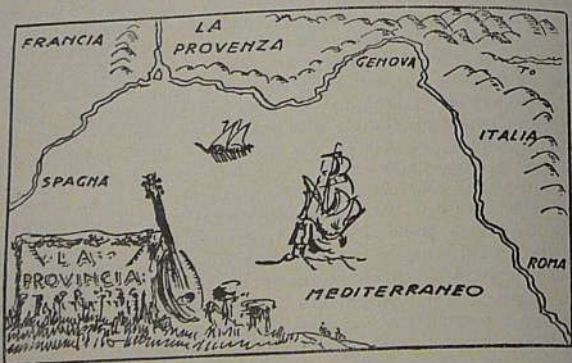
Nel medio evo gli svaghi erano stati rari, e piuttosto violenti: duelli, giostre, festini orgiastici. La musica era stata monopolizzata dalla Chiesa, e non si poteva pretendere che la damigella della casa cantasse i canti gregoriani per divertire la brigata. Si giocava a scacchi, ma non ancora a carte, e i dadi erano un gioco da taverna. Dimodochè, quando i trovatori fecero la loro comparsa, riportarono un successo, in tutta la Provenza, che è paragonabile solo a quello che riportavano a Vienna, un centinaio d'anni fa, i valzer di Strauss.

Finora non ho fatto che enunciare nozioni che il lettore può trovare in qualunque trattato di storia, ma ora voglio accennare ad un altro influsso, meno noto, che secondo me deve aver contribuito non poco a fare della Provenza la sede della rinascita delle arti.

I trovatori non comparvero repentinamente, dalla sera alla mattina, sulla scena della vita medioevale. Erano parte di un'organizzazione assai estesa, erano ramificazioni, per così dire, dell'Ordine della Cavalleria i cui campioni erano disseminati su gran parte del continente europeo. I soldati di professione avevano sempre avuto i loro regolamenti, le loro prerogative, e le loro obbligazioni. Ma la Cavalleria non teneva in conto speciale i combattenti puri, privi di altre qualità; e poneva l'accento più sui doveri del cavaliere, che non sui suoi privilegi. L'Ordine richiedeva dai propri membri, a causa appunto della loro posizione elevata, una condotta cortese, galante, generosa. Qualifiche, queste, che da molto tempo il mondo occidentale aveva deliberatamente ignorate, e che invece erano state tenute in gran concetto dai Cavalieri della Corte di Bagdad ai tempi di Aaron-el-Rascid.

La cultura di Bagdad aveva trovato modo di introdursi in Spagna, in quel regno moresco la cui capitale, Granada, era diventata la Bagdad europea. È vero che quella cultura non si diffuse in Spagna, come avrebbe dovuto fare in base alla logica; ma ciò dipese dal fatto che i cavalieri spagnoli eran tutti uomini d'arme, e si erano ritirati in quella porzione della penisola iberica che gli Arabi non avevano ancora soggiogato, e si disinteressavano completamente delle raffinatezze della cultura orientale, importata nella loro patria dagli invasori che essi

odiavano come altrettanti demonii. I cavalieri provenzali, invece, non nutrivano risentimenti contro gli Arabi; e dato che solo una breve traversata li separava dai porti della Spagna mussulmana, è probabilissimo che essi abbiano imparato nell'Alhambra ad apprezzare il lato umanistico, per così dire, della cultura di Bagdad.

Le cronache medievali non ci dicono in quale anno il primo dei trovatori fece sentire la sua voce. Ma è certo che al principio del dodicesimo secolo i trovatori erano già in gran voga. A giudicare le loro canzoni dai frammenti che siamo stati capaci di ricostruire, non sarebbe esatto dichiararle dotate di alte virtù ispiratrici nè capaci di suscitare

La vecchia Provincia romana

nell'uditorio un senso di profondo interesse e di giocondità. Ma è perchè noi siamo viziati. Ne abbiam viste e sentite tante, da allora in qua, che gli accenti dei trovatori suonano ai nostri orecchi come i vagiti dei pargoletti. Tuttavia riusciamo benissimo a renderci conto che devono aver costituito qualcosa come un numero di varietà, tra i salmi latini e i canti gregoriani.

Il primo « troubadour » che illustrò il proprio nome così da tramandarlo alla posterità fu Guglielmo IX di Poitiers, Duca d'Aquitania. Di Riccardo Cuor di Leone, anche gli scolaretti conoscono la carriera di trovatore. Parecchi dei suoi colleghi li incontriamo nell' Inferno di

Dante, e, nonostante i peccatucci che vi scontano, il Poeta ne loda la nobiltà delle gesta e l'elevatezza del pensiero poetico.

In Germania succedeva qualcosa d'analogo per opera dei *Minnesinger*, gli equivalenti teutonici dei *Troubadours* francesi. I Minnesinger componevano essi stessi i versi e la musica. Ma quelli fra i miei lettori che conoscono i Minnesinger solo per averli visti nel secondo atto del *Tannhäuser*, e che rammentano Wolfram von Eschenbach laboriosamente affaccendato a pizzicare la sua arpa, dovranno rivedere le loro idee. Wolfram si faceva accompagnare da un arpista assoldato, il quale, fra l'altro, non suonava nemmeno l'arpa, ma la ribeca, un antenato del nostro violino.

Tuttavia, Troubadours e Minnesinger contribuirono grandemente, benchè senza saperlo, allo sviluppo della musica. A volte intercalavano un ritornello tra le strofe della canzone, e il ritornello veniva cantato in coro da tutto l'uditorio. Frequentemente le composizioni si prestavano alla danza, e perciò vennero dette *ballate*. Ma poichè il pubblico fa presto a stancarsi anche delle forme più divertenti di musica leggera, e domanda qualche cosa di più sostanzioso, i trovatori fecero il tentativo — e con pieno successo — di importare dal Settentrione quelle *chansons de geste* che esaltavano le avventure di un qualche eroe, con alta risonanza di clamori, ma con scarsa fedeltà ai fatti.

Quanto ai loro meno illustri compagni, i liutisti e i ballerini e i prestigiatori e gli addomesticatori di animali e via dicendo, anch'essi recarono il loro modesto contributo allo sviluppo del teatro. Sul principio erano al soldo di qualche ricco barone, francese o inglese, nella funzione di menestrelli, per divertire la famiglia e gli invitati di Sua Signoria. Ma col tempo si slanciarono bravamente per proprio conto, in gruppi, errando per le campagne e offrendo ai contadini gli stessi svaghi che avevano procurato prima ai loro ricchi patroni. Erano allegri ed accomodanti, sempre pronti a prodursi in qualche nuovo campo di trattenimento quando se ne presentava l'occasione. Molti finirono per passare al teatro come attori. Altri come musici. Altri restarono menestrelli da fiera. In Inghilterra, dove approdarono al seguito del solito Guglielmo il Conquistatore, sono numerosi ancora ai nostri giorni.

Siccome la Provenza era diventata la regione più civile del mondo cristiano, i suoi abitanti furono naturalmente i primi a rivendicare il loro buon diritto di pensare col proprio cervello. Bastò questo per determinarne la decadenza. Sotto il governo liberale dei loro reggitori appassionati d'arte, si concedettero il lusso di sfoggiare abbominevoli eresie. Non le illustrerò in queste pagine, perchè le eresie morte sono

prive d'interesse, come gli amori tramontati. Ma interessarono grandemente il papa Innocenzo III, specialista nell'organizzare crociate. Ne organizzò una contro i Maomettani, una contro i Lettoni, una contro gli Inglesi (e il re Giovanni si salvò solo perchè consentì a considerare il proprio regno di Inghilterra e d'Irlanda come un feudo della Santa Sede), e finalmente una contro gli Albigesi.

Dalle ire di questo intransigente difensore dei diritti della Chiesa, che in una lettera al Patriarca di Costantinopoli aveva dichiarato che il Signore aveva dato a Pietro la sovranità non solo sulla Chiesa ma su tutto il Mondo, i poveri eretici di Alby non poterono salvarsi. Per lunga pezza l' Inquisizione si affaccendò a mandarne sul rogo un paio di migliaia al giorno. I nobili provenzali, che nel complesso avevano parteggiato per i propri sudditi, scontarono il loro errore assistendo impotenti alla devastazione delle loro terre eseguita da Simone di Monforte.

I trovatori si erano prudentemente tenuti in disparte durante tutta la contesa, ma perdettero i loro patroni, perchè la maggior parte dei cavalieri andarono venduti come schiavi agli ufficiali di Monforte.

L'ultimo dei trovatori, Alfonso il Dotto, Re di Castiglia, che compose certe pregevoli tavole astronomiche ed elevò il dialetto castigliano alla dignità di lingua nazionale, morì nel 1294. Sentendo approssimarsi la fine, disse: « Il dolce cantare esprime la gioia. Ma ho l'anima depressa da troppe pene. Ahimè ! Sono venuto al mondo troppo tardi ». Non fu il primo, nè l'ultimo, tra i poeti i musici i pittori che hanno formulato questo pensiero.

Il trovatore.

CAPITOLO DECIMONONO

LO STILE GOTICO

Un bel racconto di fate in un brutto mondo.

L'architettura gotica fu la conseguenza logica del bisogno, universalmente sentito, di maggior spazio e di maggior luce; o, in altre parole, fu il risultato del tentativo inteso a comporre un bel racconto di fate in un ambiente che era troppo truce perchè gli uomini potessero vivervi senza qualche conforto spirituale.

Ma non tutti i nostri antenati videro lo stile gotico sotto questa luce. Giorgio Vasari, celebre architetto e pittore, scriveva presso a poco: « Questi Goti » (con la stessa intonazione con cui noi li chiamavamo Unni durante la Grande Guerra) « hanno svolto uno stile proprio che è un garbuglio di spire, di guglie, di grotteschi motivi decorativi e di superflui particolari che presentano un insieme singolarmente privo della semplice bellezza del mondo classico ».

Le nostre idee differiscono da quelle del grande discepolo di Michelangelo, ma non è escluso che pecchiamo di esagerazione nel senso opposto. Perchè sembra che esista ancora un gran numero di persone che associano il gotico alla religione, o all'erudizione; e secondo loro una chiesa non è una chiesa e una scuola non è una scuola se non sono costruite come furon costruite Oxford e Cambridge nel quattordicesimo e quindicesimo secolo.

Mentre nella remota Asia un popolo sconosciuto stava ponendo le fondamenta di quel misterioso tempio di Angkor Vat che superava qualunque monumento gli Europei avessero fin'allora tentato di erigere, l'Occidente si affaccendava a ristabilire l'ordine ed a ripristinare l'imperio di quella legge che aveva costituito le basi della civiltà dell' Impero Romano. Le Crociate, ultima manifestazione di quell'irrequietezza che aveva caratterizzato il periodo delle grandi migrazioni,

si erano concluse alla pari tra Cristiani e Maomettani. La furia distruttiva dei Norvegesi aveva ormai compiuto il suo corso normale, e i più dei pirati erano stati uccisi, mentre taluno di essi si era sistemato come reggitore altamente rispettabile in qualche paese del continente europeo, come re d' Inghilterra, per esempio, o duca di Sicilia, o di Normandia, o principe di qualche effimero principato in Grecia o in Terra Santa. I Mussulmani non minacciavano più la sicurezza del continente europeo, salvo lungo la frontiera orientale, dove i Bizantini erano ancora impegnati nella loro suprema lotta contro i Turchi. Ma ormai l' Europa si disinteressava di Costantinopoli. L'Austria, o « Marca Orientale », era stata fondata allo scopo speciale di ostacolare agli Slavi ed ai Maomettani l'accesso all' Europa centrale. Purchè Vienna non corresse pericolo, nessuno si curava di sapere ciò che accadeva al di là della *puzsta* ungherese o della catena carpatica. Le flotte della Lega Anseatica ricominciavano a perlustrare il Baltico e il Mare del Nord per garantire la sicurezza dei traffici internazionali, e la loro integrità commerciale era tale, che l' Inghilterra adottò il *pound easterling* come la propria unità di valuta in tutte le sue transazioni col resto del mondo. Dai passi alpini i buoni Cristiani si tenevano ancora scrupolosamente alla larga. Ma verso il 1000 san Bernardo aveva aperto un rifugio sul valico che da lui prese il nome, e così il settentrione e il mezzogiorno d' Europa non risultarono più separati da un'insuperabile catena di montagne.

Per tutta Europa lievitava una vita nuova. Il contadino non era più trattato come una bestia, cominciava ad essere considerato come un essere umano, e le esperienze recenti gli insegnavano che l'unico mezzo per mantenere la sua nuova dignità era la cooperazione coi suoi simili. Quindi il dodicesimo secolo fu un'èra di prosperità per gli organizzatori di quelle corporazioni d'arti e mestieri, che dovevano sostenere una parte così importante nello sviluppo politico dei cinque secoli seguenti.

E fu l'epoca in cui apparve uno stile architettonico che era suggerito dai bisogni della vita cittadina, mentre il precedente stile romanico era stato il prodotto di una società agricola.

Ci accade ancora di rilevare nella stampa qualche timido accenno ad un mito ormai tramontato, secondo il quale si reputava che le cattedrali gotiche, con le loro colonne e le loro guglie, fossero state costruite ad imitazione di quelle foreste in cui gli invasori teutonici dell' Europa avevano trascorso tanti anni della loro vita. Anche degli Asiatici, che tre millenni addietro avevano invasa la Mesopotamia, si era detto che avessero innalzato le torri babilonesi allo scopo di potere di lassù, come

dalla vetta delle montagne donde venivano, rivolgere al Cielo le loro preghiere.

No: credo che lo stile gotico sia stato suggerito da ragioni meno poetiche, e molto più pratiche: in una parola, da ragioni economiche. Oggi, l'alto costo delle aree fabbricabili ci induce a erigere grattacieli; nel medio evo, l'alto costo delle fortificazioni periferiche alle città imponeva la necessità di costruire città piccole; onde gli architetti, per compensare la deficienza di superficie, conferivano grandiosità alle loro chiese elevandone l'altezza.

Ma v'erano anche ragioni psicologiche, che sarebbe troppo lungo enumerare, ma che posso lumeggiare nel loro complesso ricorrendo ad una figura attinente al campo della musica. Wagner, nella scena di trasformazione tra il primo e il secondo atto del *Parsifal*, mi comunica sempre una sensazione che reputo analoga a quella che nel periodo romanico dovevano avvertire gli uomini oppressi dal presentimento di un infausto destino incombente su di loro. L'arietta, invece, del pastorello del *Tannhäuser* mi procura un sollievo che mi piace immaginare simile a quello che lo stile gotico alle origini tendeva ad esprimere. È vero che nessuna di queste due composizioni segue il modo gregoriano, il che renderebbe più appropriati i miei raffronti; ma procuratevene i dischi, e suonateveli sul grammofono: capirete meglio quello che voglio dire di quanto mi capireste se mi limitassi a mostrarvi due riproduzioni fotografiche, l'una di San Zeno in Verona, che è una chiesa romanica fra le più imponenti, e l'altra della cattedrale di Chartres, che è un esemplare mirabile dell'età gotica.

Ognuno sa che i conoscitori di quadri antichi, o di antichi violini, non si lasciano nei loro esami guidare unicamente da fatti « tecnici ». Perchè nessuno poteva vietare a Ruysdael di dipingere un cielo imitando il modo di Van Goyen, come nessuno poteva vietare a Guarnerio, ammiratore di Amati, di fabbricare, una volta tanto, un violino ad imitazione del suo famoso predecessore. I conoscitori sono in grado di esprimere verdetti autorevoli perchè conoscono così profondamente lo spirito dei metodi e dei modi di Ruysdael e di Guarneri che possono dire con certezza che il tal quadro è un Ruysdael e non un Van Goyen, e che il tal violino non è uscito dalla bottega di Niccolò Amati ma da quella di Giuseppe del Gesù.

Lo stesso ragionamento si applica a tutti i monumenti di stile gotico. In tutti i trattati di architettura noterete che le pagine dedicate allo stile gotico sono piene di « sesti acuti ». E infatti gli architetti gotici, sotto l'influsso degli architetti mussulmani, perfezionando la volta a crocera dei muratori romanici inventarono, si può dire, il di-

segno dell'arco a punta, che non solo conferiva all'edificio un aspetto più leggero, più aerato, ma ne consentiva inoltre la costruzione a più grandi altezze.

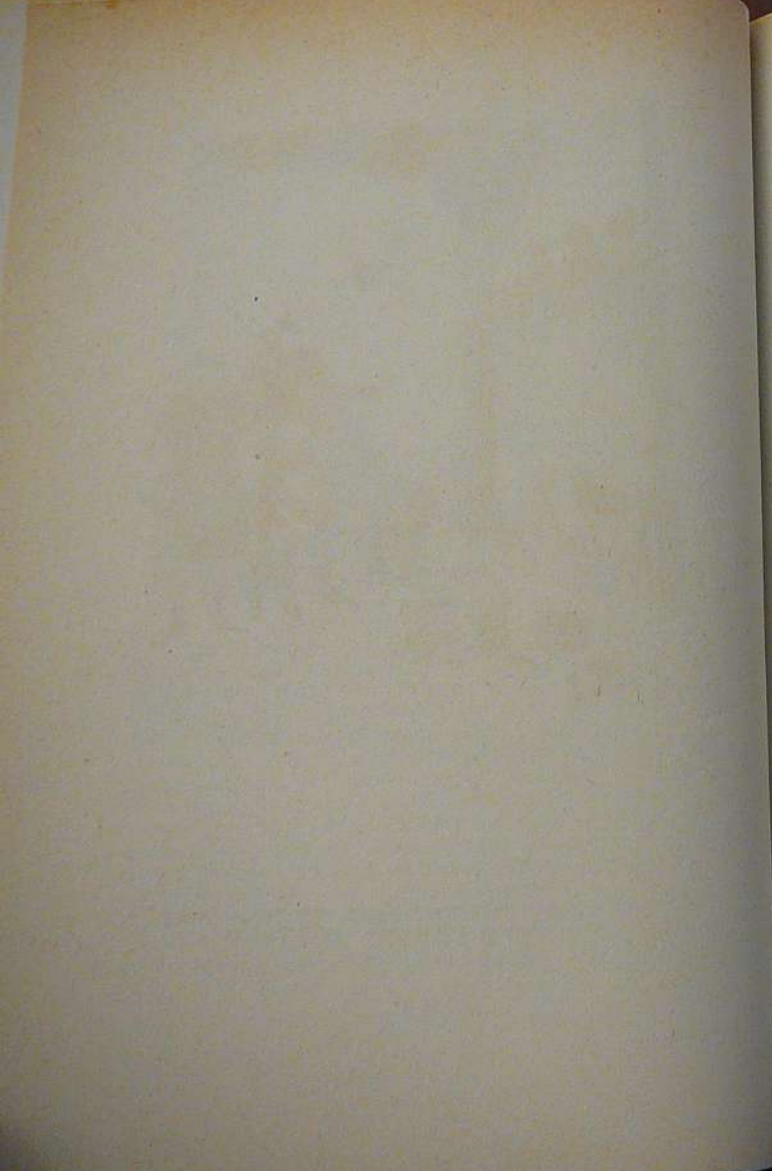
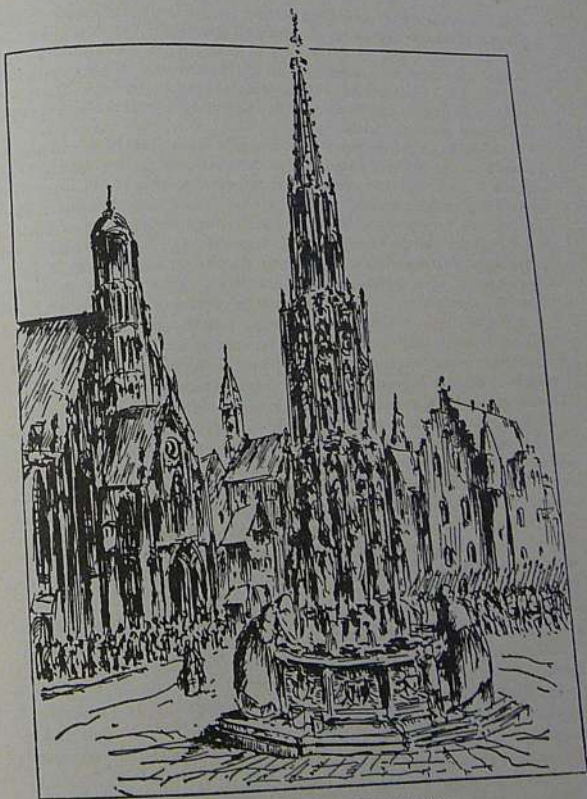
Ma nel tentativo di superare le difficoltà dipendenti dall'introduzione del sesto acuto, non fecero che continuare quello che gli architetti romanici avevano cominciato secoli prima. Costoro avevano provato a risolvere il problema della stabilità dei muri ricorrendo alla erezione di quattro piloni che, a costruzione ultimata, sembravano far parte dei muri, ma che in realtà erano indipendenti, e avrebbero potuto sopportare da soli il tetto dell'edificio. Gli architetti gotici avanzarono di un passo. Calcolavano unicamente in termini di piloni, e solo dopo erigevano i muri, esattamente come gli architetti odierni cominciano per innalzare prima di tutto lo scheletro d'acciaio del grattacielo, e poi provvedono i muri necessari, i quali, d'altronde, sono così poco rispondenti all'idea originaria del muro di sostegno, che possono venir costruiti dall'alto in basso, invece che dal basso all'alto.

Compiuto con successo questo passo avanti, gli architetti gotici presero a ridurre la facciata dei muri a proporzioni tali che, più che muri, si sarebbero potuti chiamare « cornici per finestre ». Vedere, a questo proposito, la stupenda Sainte-Chapelle di Parigi, costruita nel 1246 per san Luigi di Francia: i muri sono vere e proprie cornici per finestre.

I piloni della chiesa gotica erano dunque la parte più importante dell'edificio. Per vieppiù rafforzarli, gli architetti gotici tolsero a prestito dai loro colleghi romanici un'altra idea. Costoro avevano inventato le navate laterali per aggiungere saldezza ai muri. Gli architetti gotici inventarono il « contrafforte volante ». La spinta verso l'interno, esercitata da questi contrafforti volanti, mirava a controbilanciare la spinta verso l'esterno esercitata sui piloni dal peso del tetto.

Nel loro desiderio di salire sempre più in alto, gli architetti gotici adottarono una doppia serie di contrafforti volanti, come è visibile nella cattedrale di Reims, che si salvò dal crollo, durante la Grande Guerra, unicamente per merito di questa doppia serie. Ma è ora di sfatare la leggenda secondo cui quegli ignoti architetti medioevali sarebbero stati dei maestri insuperabili nelle costruzioni, e avessero posseduto qualche segreta formula che li metteva in grado di innalzare monumenti imperituri. In molti casi la loro audacia era temeraria, e il risultato dei loro lavori non si rivelò soddisfacente.

La cattedrale gotica somiglia a qualche mostruoso animale il cui scheletro è troppo fragile. Ancora oggi le chiese gotiche richiedono molte maggiori riparazioni che non le costruzioni di stile romanico,

Le origini dell'orchestra moderna. Musici che improvvisano un concerto in una locanda in attesa che bolla la pentola sul fuoco

Una piazza del mercato del medio evo

indubbiamente più stabili. Ma, come ho già detto, da nessun monumento possiamo attenderci che aspiri all'immortalità. Certo è che talune cattedrali, come ad esempio quella di Colonia, che è considerata come uno degli esemplari più perfetti del gotico, devono, all'apice della loro gloria e della loro utilità, aver ispirato al popolo un senso di stupore estatico analogo a quello che si prova davanti allo spettacolo di qualche fenomeno soprannaturale.

Alludo in modo particolare a quelle chiese gotiche le cui navate laterali risultano della stessa altezza della navata centrale. In talune di queste il visitatore trova certi punti dai quali sembra — in seguito ad un effetto ottico prodotto dall'ingegnosa disposizione dei piani della prospettiva — che tutte le colonne siano improvvisamente scomparse. In questi luoghi di raccoglimento, immersi nella luce misteriosa che filtra attraverso migliaia di policromi frammenti di vetro, ci si trova di fronte ad uno spettacolo così incantevole che si capisce benissimo come le popolazioni di quell'epoca se ne sentissero tutte riconfortate.

Anche l'arte delle finestre istoriate ricevette un potente impulso dalla diffusione dello stile gotico. Dal lato tecnico, il vetro istoriato è semplice vetro che è stato colorato mescolandolo con qualche ossido metallico oppure bruciando qualche pigmento sulla superficie del vetro stesso. Questi frammenti multicolori sono tenuti insieme mediante strisce di piombo, e disposti in modo da riprodurre un motivo decorativo oppure un quadro. Quindi somigliano più a mosaici che a dipinti. I colori devono essere disposti in modo che l'interno della chiesa resti illuminato da una luce diffusa senza che spicchino in essa le variazioni di colore. Lo specialista in quest'arte non poteva — a causa dei limiti ristretti del « quadro » su cui lavorava — osservare rigorosamente le leggi della prospettiva, e ciò conferisce alle finestre istoriate un carattere « primitivo » che può a taluni sembrare più stravagante che piacevole.

Come tante altre *invenzioni* del medio evo, anche le finestre istoriate erano originarie dell'Oriente, e non sappiamo con esattezza la data della loro introduzione in Europa. Pare che Venezia, dove ancor oggi l'industria vetraria è in onore, fabbricasse già vetri colorati nel decimo secolo. Le più antiche finestre istoriate sono quelle della cattedrale di Augusta, che però non risalgono più addietro della metà dell'undicesimo secolo; quelle della cattedrale del Mans e quelle della cattedrale di Canterbury.

La voga delle finestre istoriate si diffuse rapidamente in tutta l' Europa, sebbene a quell'epoca il vetro fosse ancora così raro e così costoso che ben poche case private potevano farne sfoggio alle finestre.

Queste erano semplici aperture praticate nei muri, di dimensioni ridottissime, che di notte venivano chiuse mediante imposte di legno o pelli di quadrupedi. Poichè ognuno si alzava col sole e andava a letto all'ora delle galline, l'inconveniente non era grave. La diffusione quindi dello stile gotico diede un fortissimo impulso allo sviluppo dell'industria vetraria. Alcuni colori, come il rosso rubino, erano ricercatissimi; e il loro prezzo esorbitante. Ma la domanda era così urgente che i vetrai avevano la convenienza di mettersi in moto e darsi d'attorno per sodisfarla. Non si contentavano più di imparare l'arte ciascuno nel proprio paese; sentivano il bisogno di trascorrere parecchi anni all'estero come apprendisti. Se da Cracovia o dalla più remota Trondhjem, giungeva la risonanza del nome d'un nuovo architetto specialista nelle costruzioni di stile gotico, ecco tutti i vetrai d' Europa riporre gli utensili nel loro sacco, e incamminarsi *pedibus calcantibus* alla volta di quelle mitiche località, sostando a Praga, a Lipsia, a Wittenberg, a Lubecca, a Stoccolma, per ammirarvi le curiosità, le novità che potevano interessarli. Se avevano fortuna, se scampavano dal naufragio o dalla peste e facevano ritorno in patria, trovavano modo di adattare tutto quello che avevano imparato al gusto prevalente nei rispettivi paesi. Come esseri umani, aspiravano, sì, alla loro quota di gloria e di immortalità, ma realizzavano le loro ambizioni in modi diversi da quelli che sono praticati oggi dai loro successori. Erano contenti di contribuire al maggior lustro della loro cattedrale conformemente alle aspirazioni spirituali della comunità. A giudicare dai risultati che conseguirono, dobbiamo riconoscere che quel sistema di artigianato, fondato su una lunga pratica di avviamento ottenibile solo girovagando, dava frutti pregevolissimi.

Ciò che la religione da sola si era rivelata incapace di fare, fu compiuto dall'arte. L'arte diede alla mentalità europea una nuova fusione. Le nazioni, è ovvio, non esistevano ancora nel nostro senso della parola. L'individuo era ancora una unità appartenente al distretto rurale, al borgo, alla città in cui era nato; ma il sentimento di esser tutti impegnati in una comune impresa soverchiava, intimamente e inconsapevolmente, gli eccessi campanilistici così frequenti nel medio evo. Sorse una unità dello spirito simile a quella che l'Europa doveva rivedere sul finire del Settecento; ma mentre quest'ultima procedeva da un interesse comune in certe idee filosofiche, nel periodo gotico del medio evo aveva le sue radici nell'interesse comune per la religione, e per l'arte che le era indissolubilmente connessa e subordinata.

E poi si verificò un fattaccio, inaspettato, tragico. Milioni di persone si ammalarono di una malattia misteriosa. I medici, che non

avevano la minima idea di che si trattasse, la chiamarono la peste nera. Da quanto i dottori moderni sono stati capaci di ricostruire in base alle descrizioni degli scrittori di quel tempo, come il Boccaccio, doveva essere una forma della peste bubbonica. I Crociati, tra gli altri benefici che importarono dal Levante, regalarono all' Europa la lebbra, lo scorbuto e l'influenza. Anche la peste nera veniva dalla Palestina, o dall' Egitto o dall'Asia Minore. Venezia ne fu colpita per la prima, e tentò di arrestarne i progressi assoggettando le ciurme dei bastimenti ad un periodo di isolamento della durata di quaranta giorni, che perciò fu detto quarantena. Ma il bacillo si infischiava di ostacoli di questo genere. Non tardò a fare la sua comparsa a Marsiglia, e di lì invase tutta l' Europa, uccidendo più di sessanta milioni di individui, cioè il quarto della popolazione europea. Fu la più grave epidemia che l' Europa abbia mai sperimentata; e cessò soltanto sul finire del Seicento. Mentre infieriva, non c'era via di scampo. Le chiese stavano aperte giorno e notte, ma senza officianti. Il pànico s'impadroniva dei cervelli. Chi non ammattiva si ritirava in solitudine a trascorrere nella preghiera il resto della vita. Altri, come i protagonisti del Boccaccio nel *Decamerone*, si ritiravano in qualche villa signorile, proponendosi di mangiare, bere e far baldoria sino alla fine dei loro giorni.

I pittori di quell'epoca hanno lasciato eloquenti testimonianze della disorganizzazione generale. Quando il morbo cominciò finalmente a perdere parte della sua virulenza, intere regioni rimasero spopolate per molti anni, ed un continente intero, la Groenlandia, scomparve nell'oblio, così che parecchi secoli più tardi dovette essere riscoperto tutto daccapo.

Le arti ne soffrirono intensamente. Il senso di universalità che per un breve periodo aveva prevalso nei cervelli umani svanì totalmente. La maggior parte degli artisti più anziani era scomparsa, e con loro le vecchie tradizioni; perchè in quell'età senza libri venivano tramandate oralmente. Molto lentamente i superstiti, architetti, muratori, decoratori, scalpellini e pittori, ripresero i loro mestieri interrotti. Ma non osavano più viaggiare. Stavano in casa; e da quel momento lo stile gotico cessò di essere un'espressione della volontà di creare e diventò definitivamente o francese o tedesco o svedese o austriaco.

Ancora sotto un altro e molto importante aspetto la peste nera si rese manifesta nello sviluppo artistico di quel periodo. Alludo all'abbigliamento. Fino al dodicesimo secolo gli uomini avevano continuato a indossare la tunica romana, con l'aggiunta di pantaloni, che i Romani disprezzavano, come un'invenzione barbarica. I bottoni erano semplici ornamenti; non servivano a scopi pratici. Per vestirsi, la gente infilava

gli abiti, che risultavano molto simili così per gli uomini come per le donne, perchè gli uomini continuavano a portare lunghi manti che sembravano gonne.

Durante la voga delle linee verticali del periodo gotico, voga che non si rese evidente soltanto nei sesti acuti, ma che si diffuse in tutti i settori della vita, creando fogge nuove persino per le posate e le saliere, la scioltezza e la rusticità dei vecchi indumenti cominciarono ad essere considerati fuori di moda. E siccome la moda governa la vita dei mortali molto più rigorosamente che la legge, l'abbigliamento subì radicali cambiamenti. Gli oggetti di vestiario si fecero più stretti, sempre più stretti, finchè non fu più possibile infilarli, e si rese necessario tagliarli e provvederli di bottoni. Le tuniche maschili si fecero più corte, sempre più corte, e fu solo allora che l'abbigliamento si decise a realmente differenziare i sessi, come è manifesto in tutti i quadri della seconda metà del Quattrocento.

Il ritorno alla prosperità, verificatosi al principio del periodo gotico, aveva fornito agli abitanti delle città la possibilità di procurarsi belle stoffe, molto più ricche di quelle che erano state usate nei secoli anteriori. A giudicare dalle miniature di quell'epoca, il giallo e il bruno non erano ricercati. Il grigio, che « teneva il pulito », era il colore preferito dalle classi povere (che ancor oggi in alcune parti del mondo sono derisoriamente denominate « le classi grige »). I disegni cinesi e persiani cominciarono a comparire in Europa, e i famosi broccati d'oro di Bagdad raggiunsero prezzi favolosi.

L'alta mortalità causata dalla peste accumulò ingenti sostanze nelle mani di pochi individui che fin'allora non avevano posseduto niente. Queste inattese ricchezze, che troppo spesso inducevano i nuovi ricchi a mettersi il più possibile in vista, determinarono lo scatenamento di una quantità di capricci della moda, i quali conferirono alla seconda metà del medio evo quell'aspetto d'una perpetua mascherata che è così appariscente in tutti i quadri di quell'epoca. Dopo che le acconciature del capo, così per gli uomini come per le donne, si furono sbizzarrite alla ricerca delle forme più strambe e più esagerate, seguì un periodo in cui corpetti e calzoni erano verdi sulla destra del corpo e rossi sulla sinistra, o gialli e azzurri, su per giù come è ancora in voga tra le Guardie Svizzere del Papa.

Poi fu la volta delle maniche, che s'impennavano verso il cielo come le guglie delle cattedrali; poi delle scarpe, che, fatte di stoffa o di altre materie morbide, assunsero lunghezze smisurate, finchè fu necessario legarne la punta, mediante un cordone, al ginocchio di chi le portava, per consentirgli di camminare. Gli elegantoni fecero di più:

si facevano ricamare sulle scarpe le immagini dei santi, o copiare i motivi decorativi della facciata della loro cattedrale. Preti e vescovi fulminavano contro queste pazzie, come oggi fulminano contro le mutandine corte e i costumi da bagno che lasciano scoperte le schiene. Ma contro la moda persino il Papa si rivelò impotente, e fu solo quando ricomparve la ragione all'alba della Rinascenza che fu possibile moderare quegli eccessi. Potrei menzionare qui la loro ultima manifestazione, relativa a quei campanellini d'argento che gli uomini si facevano cucire nel giubbetto o sul copricapo, e che tintinnavano festosi ad ogni muover di passo, ad ogni gesto. Più tardi divennero una prerogativa dei soli buffoni di corte, istituzione fortunatamente scomparsa.

Ma ciò che purtroppo non è scomparso, e che è ancora visibile nei superstiti monumenti di Francia, del Belgio e dell'Olanda, è quella stramba esagerazione architettonica che conosciamo sotto la denominazione di stile gotico fiammeggiante. Già fin dal principio del quattordicesimo secolo notiamo una tendenza ad ingrandire e ad accentuare alcuni particolari dell'ornato gotico, tanto che questi particolari finiscono per risultare più vistosi delle linee del monumento di cui sono una parte subordinata. Questo cambiamento è evidente nelle cattedrali di Amiens e di Rouen, in parti della cattedrale di Chartres, e nella celebre chiesa di Mont-Saint-Michel: edifici che hanno assunto le « qualità fiammeggianti » di questo stile degenerato.

Le autorità ecclesiastiche avrebbero potuto scoraggiarne la coltivazione, se avessero voluto; ma non ci risulta che sia mai stato emanato un editto in questo senso, e per circa due secoli le torri fiammeggianti continuarono a lanciare al cielo le loro guglie grottesche. Poi la smania si spense, perchè lo stile gotico non rispondeva più ad uno scopo pratico. E poichè ogni arte per fiorire deve essere un'espressione o materiale o spirituale di un bisogno concreto, l'arte gotica non aveva più ragioni per sussistere. Troviamo ancora qualche chiesa gotica costruita nello stile degenerato del quindicesimo secolo, ma diventavano sempre più rare. Sorgeva una generazione nuova con nuove idee e nuovi ideali che cominciava a domandarsi perchè mai fossero state costruite così.

CAPITOLO VENTESIMO

LA FINE DEL PERIODO GOTICO

L'emancipazione dell'artista e la comparsa di nuovi metodi tecnici nel campo della pittura e della musica.

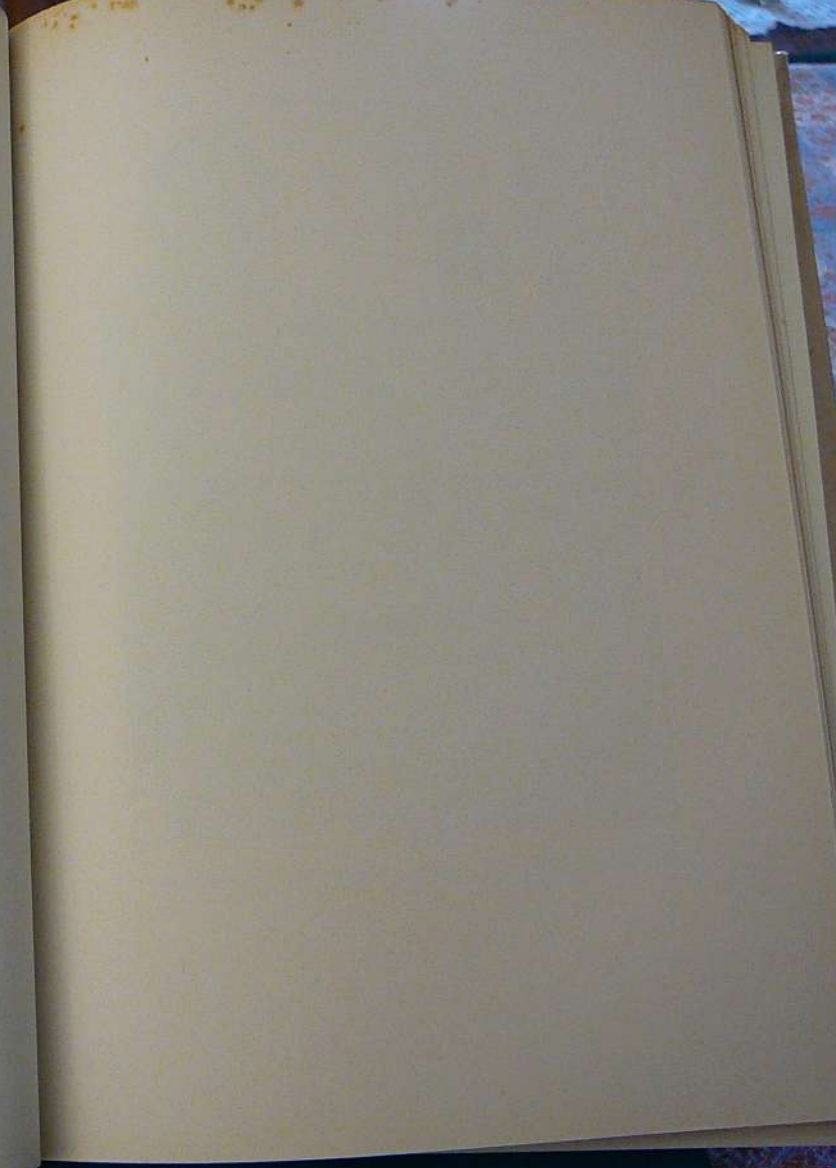
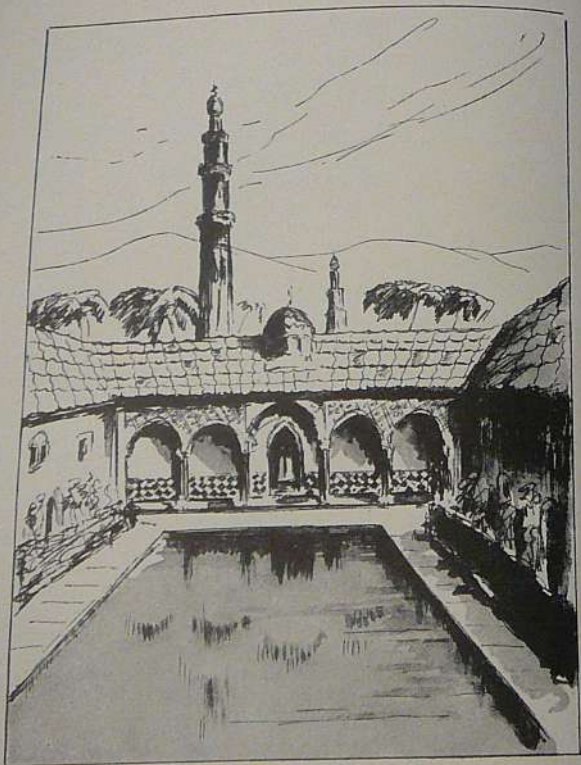
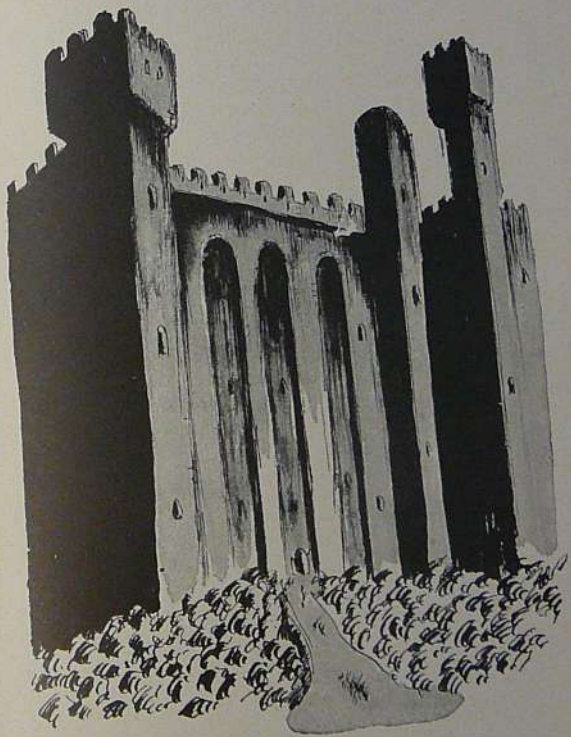
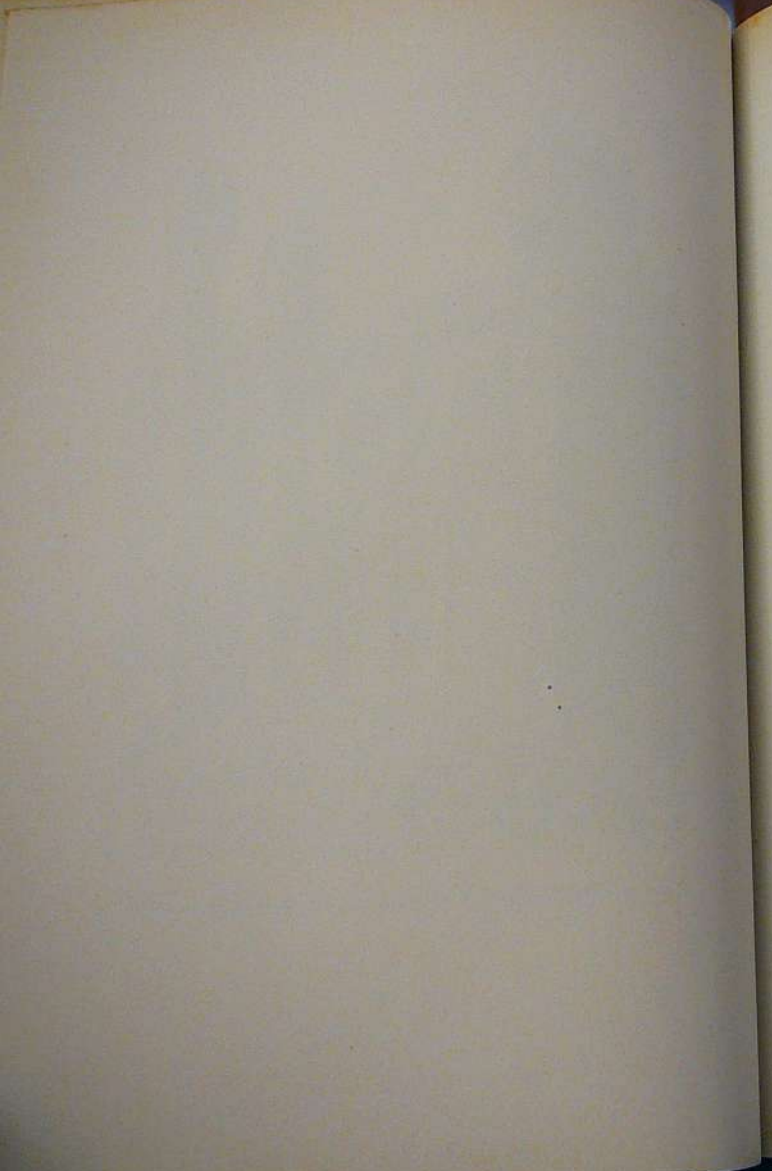
L'arte dei primi sei secoli del medio evo fu un'arte anonima. Gli architetti costruivano mantenendo l'incognito; scultori pittori miniaturisti non si sognavano nemmeno di firmare le loro opere. Ci sembra inverosimile una situazione di questo genere, oggi che un'esagerata pubblicità edifica vaste e complicate reputazioni attorno ad un nome. Oggi lo scopo principale d'ogni giornalista novellino è di apporre il suo nome all'articolo che partorisce, sia che descriva una battaglia fra due cani randagi, o riassuma il discorso di un candidato al Consiglio municipale. Ma i compositori del *Niebelungenlied*, della *Chanson de Roland*, delle *Edde* o dei *Racconti di Re Arturo* non lasciarono traccia, nelle cronache del loro tempo, della propria esistenza. Si accontentavano di offrire al vicino di casa cinque secoli di trattenimento e non chiedevano altri onori.

La maggioranza degli artisti di allora lavorava, direttamente o indirettamente, per la Chiesa, e per questo siamo inclini ad attribuire il loro anonimato al loro dicevole senso di umiltà. Ma v'erano altre ragioni. Prima di tutto, a quel tempo eran pochi gli uomini che avessero un cognome. Ancora al tempo di Chaucer, gli individui erano chiamati col semplice nome di battesimo, seguito talvolta dal nome del luogo di nascita o di residenza. In secondo luogo, una volta esaurito il periodo di avviamento nel suo mestiere, periodo che lo obbligava a girovagare, ciascuno si rintanava nel borgo o nel monastero dove trovava impiego, non se ne moveva più per tutto il resto della vita, e quindi era talmente conosciuto nel circondario che riteneva superfluo firmare le sue

opere. In terzo luogo, la vita era così semplice che quei buoni artigiani non aspiravano a migliorare il loro stato sociale. Era gente che sapeva il proprio mestiere, che era convinta di saperlo, e che era moderatamente fiera di questa convinzione: solo più tardi, col sorgere delle corporazioni, cominciò la concorrenza, perchè ognuno aveva la convenienza di essere qualificato « mastro ». E finalmente gli artisti erano ostacolati da molte restrizioni, per quanto si riferiva al modo con cui potevano dare espressione ai loro impulsi artistici. Il periodo romanico aveva avuto bisogno di molti architetti e muratori, di pochi scultori e pittori, di qualche raro miniaturista, e di un minimo numero di orafi e gioiellieri. Ma i tempi cambiarono, ed una delle più interessanti conseguenze di questo cambiamento fu che l'artista cominciò a perdere il suo anonimato per diventare un individuo dotato di idee sue, di idiosincrasie, di uno stile e finalmente di un nome. Ciò si verificò alla fine del periodo gotico.

Ho accennato nel precedente capitolo come le linee verticali delle chiese gotiche e l'introduzione dei sesti acuti avessero sottratto agli affrescatori lo spazio per dipingere che prima avevano avuto a loro disposizione. Soprattutto nel settentrione d'Europa, dove i giorni invernali erano grigi e tetri, le finestre erano molto grandi. Per conseguenza i settentrionali sentirono, molto prima dei meridionali, il bisogno di escogitare qualche mezzo nuovo per dipingere su tavole di legno. Per una volta tanto non fu l'Italia, ma il paese delle Fiandre che diede al mondo un'invenzione pittorica: la pittura ad olio.

È noto che ogniqualvolta cambia la moda nella nostra Nuova York, centinaia di migliaia di individui restano disoccupati, finchè non siano riusciti a trasferirsi dal campo dei pizzi a quello delle piume di struzzo, o dai fiori artificiali a Dio sa che. È noto che quando Monsieur Daguerre inventò il modo di riprodurre su una lastra sensitiva il burbero aspetto del suo papà e di conservarvelo inalterabile per tutta l'eternità, agli antichi ritrattisti ambulanti toccò di perire di fame, oppure di convertirsi in fotografi di professione; il che spiega la qualità superiore dei loro primi prodotti nella nuova arte.

Analogamente, quando risultò provato che un quadro ad olio rappresentante una statua costava molto meno della statua stessa, lo scultore perdette ma il pittore guadagnò un mucchio di commissioni. Tuttavia anche il pittore aveva i suoi guai. Il suo lavoro era molto lento; e poteva lavorare solo per un mercato assai ristretto. Una volta finito, il suo quadro poteva venir appeso ad una parete della parrocchia, ed ammirato dai parrocchiani, ma non bastava a « far propaganda » al nome dell'artista. Non si conosceva alcun mezzo utile a far sì

Dopo che i Crociati ebbero fatto conoscenza con una civiltà dove la gente viveva in residenze di questo genere...

... non tornavano volentieri nei loro tetri castelli privi di comodità.

che la scena dipinta potesse venir portata a conoscenza di un maggior numero di persone.

Orbene, nel curioso bagaglio che i Crociati si erano portati a casa dal Levante stavano certi legnetti intagliati, dall'aria esotica, indubbiamente di origine cinese, perchè i Cinesi incidevano nel legno fin dal secolo settimo; e d'altro canto i tessitori del settentrione d'Italia impararono che i disegni delle sgargianti cotonate importate dalla Persia erano stati fatti non col pennello, ma con pezzetti di legno intagliato.

Non abbiamo alcuna idea di dove o quando questo nuovo procedimento fu primamente provato sul continente europeo, ma sappiamo che fu accolto con entusiasmo perchè consentiva una molto maggior rapidità di lavoro. Non tardò ad essere applicato a tutt'altro scopo. Il Medioevo, con tutta la sua apparente santità, in realtà fu un periodo in cui i viziosi giocavano come matti. Fino al tredicesimo secolo giocavano a dadi, ma i Crociati avevano sentito parlare di un nuovo modo per perdere quattrini, e furono essi che importarono le carte da giuoco in Europa. Poi un bel giorno un geniale giovinastro italiano, probabilmente figlio di uno stampatore di cotonate policrome, pensò all'eventualità di usare il medesimo metodo paterno nella fabbricazione delle carte da giuoco. A giudicare dagli editti proibitivi con cui venne fulminata questa demoniaca innovazione, possiamo dedurre che il nuovo passatempo incontrò un successo mirabile.

Ne seguiva che se era possibile riprodurre l'immagine di un re o di una regina o di un semplice fante dopo averne intagliate le fattezze in una tavoletta di legno, doveva anche essere possibile intagliare nel legno le vite dei santi. Tutto quello che occorreva era un poco di inchiostro, e una pressa: ed ecco che si potevano offrire al pubblico le immagini sacre ad un prezzo infinitamente inferiore a quello che sarebbero costate se fossero state disegnate ad una ad una.

Non cito dei fatti definiti, perchè non ne possediamo, ma in genere le cose che sembrano tanto misteriose, all'origine non lo furono affatto. Probabilmente uno di quei legnetti intagliati capitò nelle mani di un gioielliere germanico che aveva l'abitudine di incidere linee nei suoi oggetti d'oro o d'argento allo scopo di ornarne le superfici lisce. Ed era naturalissimo che costui pensasse alla possibilità e alla convenienza di sostituire al legno deteriorabile il rame che non lo era, e poi di stampare sulla carta le immagini incise sulla lastra di rame. Con tutta probabilità le sue prime prove furono dei fiaschi, ma qualche altro artista più geniale di lui può aver perfezionato il procedimento. Circa un secolo dopo che i fratelli Van Eyck avevano regalato al mondo i colori ad olio, cominciamo a trovare i primi esemplari di incisioni

su rame: e da quel momento il pittore dovette seriamente pensare a difendersi dalla concorrenza dell'incisore sia in legno che in rame.

E per giunta dovette, poco più tardi, sostenere ancora un'altra concorrenza. Gli incisori non si contentavano di dipingere le vite dei santi: aggiungevano qualche riga di dicitura che spiegava l'immagine. Orbene, se era possibile incidere parole intere, a maggior ragione doveva essere possibile incidere lettere separate, indipendenti. Dev'essere stato questo il ragionamento di Giovanni Gutenberg, che cominciò, verso il 1438, a stampare circolari mediante caratteri che chiamava « tipi mobili »: singoli segni dell'alfabeto, che si potevano combinare in qualunque modo si volesse. Nobilissima invenzione, e redditizia per gli stampatori e per gli scrittori, ma che minacciava di ridurre alla rovina i miniaturisti e gli scribi. I miniaturisti, infatti, scomparvero completamente dalla scena dopo il quindicesimo secolo.

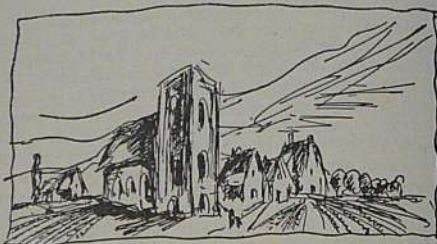
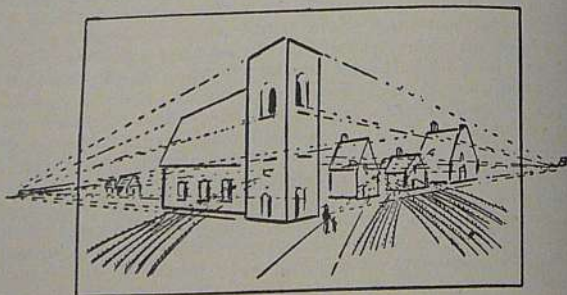
Durante tutto il periodo romanico, durante tutta la prima parte del medio evo, e cioè suppergiù dal 400 al 1200, il pittore per campare dipendeva interamente dal patrocinio dell'abate o del barone. Quando i traffici e il commercio tornarono in Europa, e riapparve la moneta come mezzo di scambio, la ricchezza finalmente disertò la nobiltà e il clero e cominciò ad affluire nelle tasche dell'uomo d'affari.

La prima cosa che fa chi dispone di un poco di circolante superfluo è di comprarsi una casa. Anche nella prima parte del medio evo la gente viveva nelle case, ma erano case di una incredibile semplicità. Il mobilio era del genere di quello che Abramo Lincoln usava nella sua capanna di legno agli esordi della sua carriera. Ma nella seconda metà del medio evo le case cominciarono a far progressi. Vi si trovavano qualche tavola, parecchie panche, e magari un paio di seggiole riservate agli anziani, ed ogni sorta di mensole e di panconi in forma di bare che racchiudevano le lenzuola per gli ospiti e gli indumenti di gran gala. Anche i camini cominciarono ad esser regolarmente costruiti in molte case nuove, e le candele erano ormai a portata di tutte le borse, così che non era più necessario andare a letto all'ora delle galline. Inoltre i vetri per le finestre, entrati nell'uso comune, consentivano la possibilità di trascorrere una buona serata nella sala del vicino senza buscarsi una polmonite.

Ma la vista dei muri nudi è monotona. Adesso che non era più necessario dipingere sull'intonaco fresco, ma si era trovato il modo di spalmare i colori con tavolette di legno, i nuovi proprietari di casa cedevano alla tentazione di decorare gli interni. Ed ecco il pittore, che finora era stato un anonimo operaio nella vigna del Signore, convertito in un altamente rispettabile membro della società, i cui servizi

erano avidamente ricercati dai ricchi che gareggiavano tra loro nel conferire splendore alle proprie residenze. Ed era tutto un campo nuovo che si apriva all'attività del pittore, perchè fin'allora la Chiesa era stata avversa all'esecuzione dei ritratti di persone private. Presso i Greci e i Romani era già invalso l'uso di dipingere il ritratto o modellare il busto non solo dei personaggi mitologici ma anche di individui viventi; la Chiesa, invece, biasimava questa costumanza pagana, tanto che nel 787 il Secondo Concilio di Nicea, ristabilendo il culto delle sacre immagini e ponendo termine alle tendenze iconoclastiche della Chiesa ortodossa, aveva solennemente decretato che « i soggetti di pittura non dovevano esser lasciati all'arbitrio dell'artista, ma subordinati alle regole della tradizione e della Chiesa ».

Ma adesso molti privati cittadini erano ricchi quanto i principi della Chiesa, e il denaro, allora come adesso, era potenza, e la potenza significava libertà e indipendenza, due cose che consentono agli audaci di concedersi il lusso di correre qualche rischio. In Italia fu Giotto il primo a concederselo. Egli poteva invitare amici e conoscenti a posare per le figure dei personaggi spettatori alle sue Scene della Vita di San Francesco, la cui mirabile serie è conservata in Assisi. Giotto, anche nella più riassuntiva e più scorciata tra le storie dell'arte, merita un capitolo a parte. A quel modo che la poesia di Omero risulta inseparabile da ogni considerazione sulla struttura della poesia antica, la pittura di Giotto appare inseparabilmente unita alle sostanze della pittura medioevale e moderna, che ha il suo principio e la sua base appunto nell'intuizione giottesca. Giotto, con il suo potente realismo francescano, è stato, per usare una formula attuale, l'introduttore dei valori tattili, il creatore di una realtà pittorica capace di comprendere e di superare la plasticità complessiva del vero: umanità e natura, religione e senso. Senza l'elemento giottesco non si spiegherebbe nè l'arte del Rinascimento, nè la stessa arte moderna fino a Cézanne, questa specie di Giotto minore del paesaggio moderno.

Un passo ne determinava un altro. Col diffondersi della prosperità, attraverso la crescente noncuranza della tradizione, il ritratto di individui privati acquistò una popolarità sempre maggiore, fino a troncare, dopo la scoperta della pittura ad olio, abbinata all'indipendenza economica di un nuovo ceto sociale (gli uomini d'affari), ogni rapporto esplicito con la religione. E poichè il ritratto risultava più piacente su uno sfondo di collinette boscose, con magari un corso d'acqua o un laghetto e qualche casa, com'era già stato fatto in pochi dipinti di soggetti sacri, il pittore cominciò ad aggiungere un pezzetto di paesaggio, riproducendo un angolo del giardino del suo patrono, oppure

Nell'abbozzare un paesaggio, il pittore non si cura delle regole della prospettiva: la « sente ».

E di solito non si sbaglia. Ma occorrono anni di pratica prima che la prospettiva diventi parte per così dire inconsapevole delle percezioni del pittore

la vista che godeva dal proprio villino in campagna. Questi paesaggi incontrarono molto favore da parte dei clienti che ricominciavano ad amare i colori. Presto i più arditi ordinarono dei paesaggi puri, senza il proprio ritratto e senza la figura di nessun santo.

Così, a poco a poco, specie nei paesi del Nord, dove il clima umido e lugubre teneva la gente tappata in casa, le camere cominciarono a pararsi di leggiadri oggetti d'arte. Si era ormai abbastanza ricchi per cucinare in pentole di rame, mangiare in piatti di stagno e abbellire l'ambiente con fiori disposti in vasi di vetro o di terraglia.

È più che naturale che si desideri un ricordo grafico degli oggetti tra i quali si vive in casa ed ai quali ci si affeziona. E così i pittori vennero invitati a dipingere pentole, quei vasi ed altri utensili casalinghi che fin'allora nessuno aveva ritenuti degni d'esser ritratti. E fu così che nacque la natura morta. Vi pare troppo semplice questa storia? Eppure è vera. Ho ben visto io, più di una volta, il processo di formazione di questo genere di dipinti. Anzitutto dispensano il pittore dalla noia d'andare in giro a cercarsi un soggetto. Sua moglie ha comprato il pesce per la cena? Perchè non portarsi il cavalletto in cucina, e fare il ritratto al pesce mentre la moglie prepara la verdura? E per rendere il quadro più animato, si può sempre aggiungere un liuto, un violino purchessia; ha poco da vedere col pesce, è vero, ma una bella chiazza di bruno nello sfondo dà risalto al bianco azzurrino del pesce.

E poi, erano dipinti che trovavano compratori, anche tra gente che non s'era mai sognata di sciupar soldi in lavori d'arte. A vedere quel pesce morto, veniva in mente il ricordo della cucina in cui s'era trascorsa la fanciullezza. Eran quadri insomma che incontravano il gusto del borghigiano, che se li comprava, li appendeva in sala ed era fiero del suo acquisto.

Ma la dignità dell'artista? Oh, Dio mio, l'artista doveva pure pagarsi la pigione, e il quattrino del borghigiano valeva quanto quello dell'abate o del barone. E fu così che il pittore divenne a poco a poco un membro indipendente della società. E la sua buona sorte fu condivisa da un'altra classe di individui che avevano sempre vissuto nell'oscurità. Alludo ai musici.

La musica era stata presso i Greci una popolarissima forma di trattenimento, ma il Cristianesimo non la incoraggiò; anzi tentò di sopprimerla, consentendo solo il canto che pareva adattarsi alla solennità dei riti religiosi. Ma non riuscì nel suo intento.

Le prime comunità cristiane erano per lo più composte di ebrei convertiti, i quali trasportarono nella nuova forma di adorazione molte delle loro costumanze e cerimonie. Tra le altre, la consuetudine di recitare i Salmi di Davide con quella curiosa cantilena che è ancor oggi praticata dai cantori israeliti. Nella sinagoga il sacerdote leggeva canticchiando qualche versetto dei Salmi, e la congrega rispondeva quando le toccava. I primi Cristiani seguirono questo esempio. Ma tosto divisero la congrega in due gruppi, di cui uno recitava l'antifona e l'altra il versetto.

Col tempo, comunque, la Chiesa perdette il suo carattere democratico — potrei dire comunistico — originario. Circondata da orde di

nemici, non poteva sperare di sopravvivere senza un'organizzazione rigorosamente disciplinata. Il clero quindi cominciò a considerarsi distaccato dalla congrega, esattamente come gli ufficiali di un bastimento sentono la necessità di formare una classe a parte, ben distinta dalla ciurma. Il clero allora avocò a sè il canto dell'antifona, e lasciò che i gregari rispondessero al canto del prete officiante; come si fa ancor oggi in molte chiese protestanti.

Per esaltare vieppiù la posizione del clero, furono introdotti inni speciali di accompagnamento alla sfilata dei sacerdoti diretti all'altare. Per cantare questi inni solenni furono scelti i migliori cantori della congrega, che riuniti in un coro regolare si disponevano attorno all'altare, intonando il canto. Poichè questa innovazione aveva dato buoni frutti, si stabilì di escludere totalmente dal canto la massa dei fedeli, e di riservarlo ai soli sacerdoti assistiti dal coro.

Che cosa cantassero, e come, non sappiamo, ma temo che ogni singola organizzazione adattasse questa parte del rito ai suoi propri gusti. Tanto è vero che sul finire del quarto secolo il celebre vescovo di Milano, sant'Ambrogio, tentò di mettere un po' d'ordine in tanta cacofonia; e da quel momento Milano divenne il centro del canto ambrosiano. Comunque, due secoli più tardi i corifei, o direttori del coro, erano divenuti così numerosi che Papa Gregorio I prescrisse a tutte le chiese una definitiva forma di musica. La critica moderna dubita che sia stato Gregorio l'autentico fondatore di questa nuova forma di musica; ad ogni modo il nome di « canto gregoriano » è stato adottato quasi universalmente, sicchè non mette conto indagare chi ne fu l'inventore.

La riforma gregoriana contribuì notevolmente all'ulteriore sviluppo di ogni forma di musica. Il canto liturgico delle attuali chiese cattoliche è ancora di stile gregoriano. Può risultare monotono a taluni, ma è impressivo, e, più che un canto nel senso moderno della parola, è una declamazione musicale. Si contano da duemilacinquecento a quattromila melodie di modo gregoriano; alcune risalgono al tempo in cui gli Israeliti esuli fondarono la loro sinagoga indipendente a Bagdad, ma la maggioranza di esse data dal settimo ed ottavo secolo, e pochissime sono moderne.

La grande difficoltà che si incontra nel decifrare le più vecchie melodie dipende dall'assenza di una definita forma di notazione. La melodia era indicata per mezzo di lettere, — a b c d e f g, — o per mezzo dei cosiddetti « pneumi », parola che in greco significava sospiro, e valeva a indicare che ogni nota doveva durare quanto un sospiro normale. Questi pneumi avevano la funzione di una specie di stenografia

musicale, e venivano tracciati al di sopra delle parole. Ma poichè ogni corifeo aveva il suo proprio metodo stenografico, troviamo molta difficoltà nel decifrare i vecchi spartiti. In breve, nonostante gli sforzi di Ambrogio e di Gregorio, il caos minacciava daccapo di travolgere la musica medioevale quando un semplice maestro di musica, Guido d'Arezzo, ebbe la brillante idea di scrivere le note su quattro linee parallele, alle quali ne venne in seguito aggiunta una quinta, e che egli chiamò scale. Le note scritte sui gradini più alti della scala dovevano esser cantate su toni pù alti delle altre. Bastava che uno dei cantori sapesse l'altezza di tono della prima nota, gli altri lo imitavano e tutto il coro seguiva automaticamente; come le nostre orchestre che per accordare gli strumenti si fanno dare il *la* dall'oboe.

Il secondo progresso fu l'introduzione della polifonia. La monofonia era una melodia per una voce sola; la polifonia era un pezzo di musica scritto per più voci. Ma la musica gregoriana, essendo legata ad alcune regole intransigenti, non poteva concedersi molte libertà; cantata da una o da più voci, restava sempre una specie di declamazione melodica; se risultava armonica, lo era per caso, perchè l'armonia, quale la conosciamo ai nostri giorni, entrò nell'uso generale solo dopo la morte di Bach, che era ancora un compositore di musica polifonica.

Non è escluso che in quei lontani secoli esistessero già dei motivi musicali nazionali, ma se ve n'erano andarono perduti, perchè non ne abbiamo la documentazione. Quanto agli strumenti, non ve n'era in uso, perchè il Cristianesimo aveva soppresso quelli che erano stati popolari nella Roma cesarea. Persino l'organo non era sfuggito all'ostracismo. Quando, sul finire dell'ottavo secolo, Carlomagno pensò di introdurre nelle sue terre il canto gregoriano, e abbisognava d'uno strumento per renderlo accettabile ai suoi sudditi, spedì un'ambasciata speciale fino a Costantinopoli, con l'incarico di ottenere un organo dalla cortesia dell' Imperatore bizantino. L'arrivo di quest'organo in Francia causò maggiore eccitamento dell'arrivo a Mosca, sette secoli dopo, della prima campana da chiesa: quella famosa campana che i Moscoviti, terrorizzati dal suo suono, che scambiarono per la voce del diavolo, gettarono nel fiume.

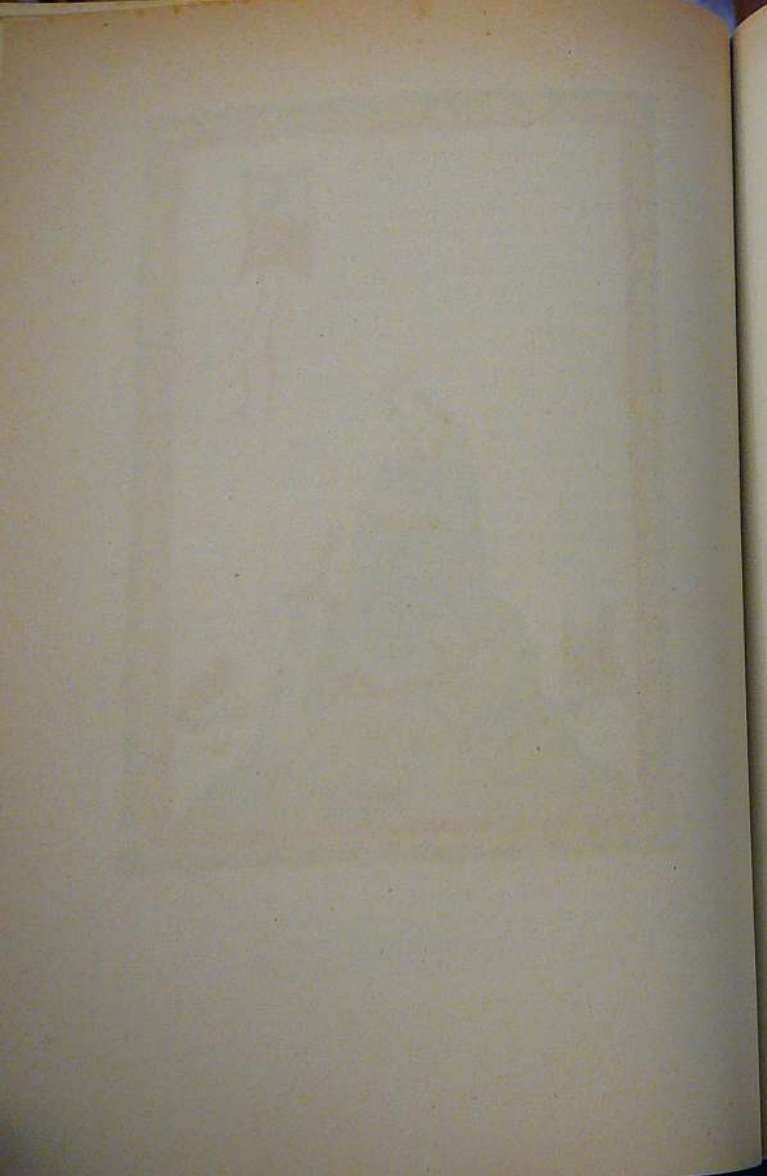
Dopo molte discussioni, l'organo fu finalmente tollerato, perchè le autorità ecclesiastiche ne riconobbero il valore come un agglomerato di strumenti (e questa idea sussiste ancora, tra i proprietari di cinematografo); ma ogni altra forma di musica strumentale era assolutamente fuori di questione. E questa situazione chissà fino a quando sarebbe durata senza l'intervento dei nostri amici il « Troubadour » e il « Minnesinger ».

Sappiamo che la poesia provenzale, molto tempo prima che i trovatori la trattassero come una seria forma d'arte, aveva già cessato di essere una semplice faccenda di metro, come era stata la poesia latina, e veniva composta in base al principio dell'accento. Adesso siamo avvezzi a questa forma di poesia, ma in quel mondo antico che non aveva mai udito altro che il monotono mugolìo delle voci nel loro coro gregoriano era naturale che la cadenza accentata del verso venisse considerata come una novità interessante e divertente, come trenta anni fa noi trovammo interessante e divertente la musica sincopata.

Presto si scoprì che i trovatori più bravi erano quelli che improvvisavano: quel genere di improvvisazioni che fanno i Minnesinger nel secondo atto del *Tannhäuser*. Arrivavano in un castello, e qualcuno della brigata padronale dava loro un tema, un tema qualunque, sul quale costruire una ballata da cantare lì per lì, senza prove preliminari. E quest'arte rimase per molti secoli l'esercizio preferito dai musici da camera. Vive tuttora il ricordo della grande improvvisazione eseguita da Bach su un tema datogli da Federico il Grande. E ancora ai giorni di Mozart e di Beethoven i compositori amavano dedicarsi a questo divertente ma difficilissimo esercizio. Se non erro, il più grande dei virtuosi, Franz Liszt, provava un vero diletto nell'improvvisare su un tema che si faceva cantarellare da una persona scelta a caso nell'uditorio.

Adesso che prendiamo la musica, e diciamo pure l'arte in generale, così terribilmente sul serio, l'improvvisazione è in disuso. Anche perchè, ripeto, è difficilissima, e pur essendo tutti dei sommi artisti, forse siamo meno versatili dei semplici musicanti di quei tempi remoti.

Ma il punto che vorrei ancora discutere prima di chiudere il capitolo è questo: Quando fu, esattamente, che gli accompagnatori furono promossi al grado o alla dignità di musicanti, ed a qual data, approssimativa, si può far risalire la formazione della prima orchestra? I trattati di musica non ce lo dicono, perchè non dispongono di testimonianze scritte capaci di documentare alcun'asserzione al riguardo. Dobbiamo ritenere, ragionando a lume di naso, che quegli accompagnatori, che erano al soldo dei trovatori e dei Minnesinger, negli intervalli tra una rappresentazione e l'altra si esercitassero insieme nella taverna in cui avevano passato la notte, o nelle cucine dei castelli dove i loro patroni banchettavano lucullianamente coi castellani. I passanti drizzavano gli orecchi, si fermavano ad ascoltare, trovavano grazioso il concerto, si passavano la voce, e qualche grasso borghigiano invitava i musici a rallegrare un trattenimento che dava in casa sua per festeggiare le nozze del figlio primogenito. I musici, per guadagnare qualche soldino di più, erano ben felici di aderire all'invito. E man mano che aumen-

Il Minnesinger

tava il numero dei grassi borghigiani capaci di concedersi il lusso di questi trattenimenti plebei, la domanda di musici andava facendosi sempre più attiva. E quando finalmente i Minnesinger furono sostituiti dai molto più democratici — e infinitamente meno capaci — Meister-singer, i musici ricavarono ulteriori vantaggi da questa innovazione.

Perchè la corporazione dei Maestri Cantori costituiva un settore importante della vita sociale delle città del medio evo: quasi quanto quello degli orafi, o dei beccai, o dei panettieri. E la Chiesa andava cauta nell'esercizio dei suoi rapporti con quelle potenti organizzazioni. Così, sotto l'egida dei Maestri Cantori, i pifferari e gli arpisti, i flau-tisti e i liutisti si intrufolarono nelle comunità che prima d'allora li avevano sempre considerati come saltimbanchi: gente sospetta alla cui faccia il buon villico sbatteva la porta per tema di dover poi consta-tare la scomparsa di un cucchiaio, o di una coppa, o magari d'una figliuola.

Fu senza dubbio da quella compagnia di genialoidi — trovatore, troviero, minnesinger, accompagnatore, menestrello — che sbucò fuori il musicante: l'antenato dei nostri virtuosi.

CAPITOLO VENTUNESIMO

LO SPIRITO DEL RINASCIMENTO

La città - stato ridiventa il centro delle arti, e lo stile architettonico del Rinascimento comincia a diffondersi per il mondo.

La parola « Rinascimento » si afferma nel sedicesimo secolo; secolo fiero di quanto le sue generazioni realizzarono, sprezzante di quel che era stato compiuto durante il periodo intercorso tra la vecchia e la nuova civiltà; secolo che con un tratto di penna credette di poter cancellare il medio evo considerandolo come un periodo di letargo della mente umana, e affermando la rinascita dello spirito, accompagnata dall'impetuoso sviluppo delle nuove forze economiche poste in essere da una misteriosa invenzione chiamata credito. Sorsero così, in aggiunta all'oro e al bronzo delle monete, certi pezzi di carta attestanti il credito individuale, i quali erano più potenti dei ducati stessi.

Un lievito d'indipendenza sommoveva vasti gruppi di persone che fin'allora avevano vivacchiato per grazia di Dio e per volontà dei loro padroni temporali e spirituali. L'insegna del medio evo era stata la Povertà. La divisa del Rinascimento divenne la Ricchezza, la ricchezza fertile dei periodi anche economicamente creativi. La libertà era nell'aria, ma in nessun luogo riempiva i polmoni umani d'un così forte afflato di fierezza e d'indipendenza come dietro il riparo delle mura delle città fortificate.

E a chi mi chiede che cosa è che determinò la ricchezza del Rinascimento, risponderò con la massima convinzione che essa fu il resultato del trionfo del credito e dello scambio monetario sul metodo medioevale del baratto delle merci. Vi furono altre cause sussidiarie, ma non vi sarebbe stata una vera rinascita senza l'aumento della ricchezza (e quindi del prestigio sociale e politico) delle classi medie. Quando, accedendo al governo dei Comuni, esse si videro definitivamente « arri-

vate », finsero di dimenticare l'episodio che le aveva innalzate dallo stadio elementare di merciai ambulanti a quello di legittime corporazioni di mercanti. E quando donavano ai loro concittadini un nuovo ospedale, o una chiesa nuova, non facevano che manifestare il loro desiderio di istruzione, il loro rispetto verso i dotti, il loro amore della bellezza. È proprio vero che chi non possiede l'indipendenza economica non può praticare certe virtù: la coda, per la pagnotta o per il mezzo litro di latte, non è ammessa nei musei e nelle gioiellerie. Per amare le cose belle e rispettare l'erudizione, bisogna che l'individuo acquisti prima di tutto la facoltà di schioccare le dita sul muso a chiunque. Gli individui di quel tempo avevano speso il tredicesimo e quattordicesimo secolo creando a poco a poco questa facoltà; spesero il quindicesimo e sedicesimo godendone il frutto. Questo periodo di godimento si chiama Rinascimento.

Che il lettore non mi fraintenda. Non parlo di forze economiche in senso materiale o finanziario, ma creativo. La ricchezza di cui si argomenta non fu che un aspetto della prodigiosa vitalità del Rinascimento, il quale non diventò grande perchè era ricco, ma viceversa diventò ricco perchè era grande. Le sue materie prime erano soprattutto l'intelligenza, il coraggio, la passione del presente e l'amore dell'antichità. L'umanità civile di allora, dopo il lungo digiuno riposante del medio evo, si rialzava ringiovanita e rifatta come un atleta pronto a tutti i combattimenti del corpo e dello spirito. Il Medioevo aveva segnato la rinascita dell'anima contemplativa. Il Rinascimento segnò quella dello spirito attivo. In verità l'epoca rinascimentale, che si suole datare dal Quattrocento, s'inizia spiritualmente con san Francesco d'Assisi, nel quale l'anima contemplativa insorge come per agire: la vita e la predicazione di san Francesco sono un'azione.

Con simili radici così profonde si può immaginare che cosa era e come potè crescere l'albero del Rinascimento, che incominciò a fiorire in Italia perchè la penisola fu il primo paese visitato dalla ricchezza, che di lì s'incamminò verso il resto dell' Europa seguendo gli itinerari commerciali. E dovunque la sua prima manifestazione assumeva l'aspetto di un vivissimo interesse per l'architettura.

Non si può definire lo stile architettonico del Rinascimento come si definiscono e classificano i fiori o gli uccelli in base a gruppi stabiliti di proprietà: tanti petali, tanti stami, e via dicendo. Perchè l'architettura, che è la forma d'arte che esprime meglio l'anima del popolo cambia connotati trapiantandosi da un luogo ad un altro. Guardate i templi greci che abbiamo eretto sulle rive del Potomac, molti dei quali

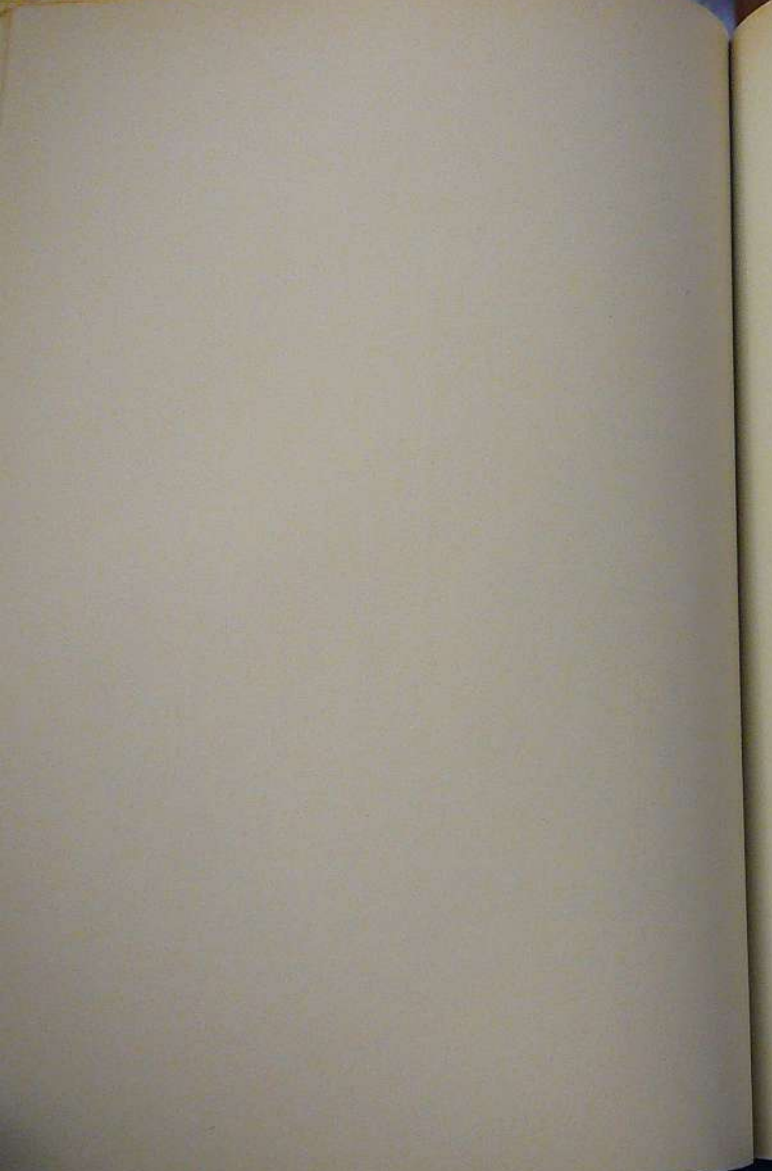
costruiti in perfetta conformità agli originali. Sullo sfondo dell' Ellade potevano parer grandiosi e superbi, ma ci vuole una buona dose di patriottismo per trovarli belli nel loro nuovo ambiente.

Gli Italiani devono aver provato un sentimento analogo a questo quando, quasi per istinto, si staccarono dal gotico. Non lo avranno analizzato, e probabilmente non avevano la minima idea delle ragioni per cui il gotico non rispondesse più ai loro gusti, ma, come tutti i popoli dotati di alta sensibilità naturale, arrivarono alla conclusione giusta per intuizione, mentre i loro più loici concorrenti, coi loro regoletti millimetrali e le loro macchine calcolatrici, fanno ancor oggi un mucchio di sciocchezze. Il superamento del gotico, compiuto dagli architetti italiani, è forse la più grande impresa architettonica di tutti i tempi. Il gotico rappresentava esclusivamente lo spirito del medio evo, escludendo Atene e Roma, le due capitali della civiltà precristiana, di cui quegli architetti riassunsero le forme architettoniche, costringendole per così dire a ricevere retrospettivamente l'impronta del Cristianesimo, a fondersi in esso. L'architettura italiana del Rinascimento, attenuando e sopprimendo la differenza artistica tra il Paganesimo platonico e il Cristianesimo gotico, ricostituiva una specie di universalità superiormente comprensiva dell'antichità classica e della modernità cristiana.

E dal momento che si sentirono nuovamente sopra un terreno noto, dal momento che tornarono ad essere come i loro antenati una nazione di Comuni, gli Italiani, a quanto sembra, si resero subito conto che il modo di costruire di Roma costituiva il miglior stile possibile, lo stile più adatto ai loro bisogni sociali e al loro paesaggio. Così tornarono allo stile classico di mille anni avanti, e da quel momento lo stile gotico fu relegato al secondo piano in tutta Europa. L'Italia ridiventò il grande centro artistico del mondo occidentale e riprese la bacchetta del comando come aveva fatto al tempo dei Cesari.

Firenze è la città dove meglio che ovunque si può studiare questo sviluppo. I palazzi dei ricchi conservano ancora quell'aria di fortezze che le continue sommosse civili avevano imposta ai castelli della prima metà del medio evo.

Al principio del Rinascimento sussisteva ancora in fondo ai cervelli la paura di venir assassinati nel letto, e dava alle case dei ricchi quell'atmosfera di carcere che è caratteristica delle zecche degli Stati Uniti. Ma tosto ci accadrà di osservare alcune modifiche. I muri esterni restano ancora proibitivi come sempre, e le finestre sono ancora relativamente piccole, ma i fabbricati racchiudono un cortile, simile al *patio* delle antiche case padronali spagnuole della California meridionale, e simile sopra tutto ai cortili interni dei Romani, rimessi in

Venezia.

luce dagli scavi di Pompei. E di nuovo le pareti interne si coprono di pitture, come nella Roma di mille anni avanti. Perchè adesso che ogni contadino era in grado di guadagnare i vistosi premi offertigli dalle autorità se la sua vanga dissotterrava una statua antica, un'intera civiltà sepolta da mille anni ritornava in vita, proprio in un momento in cui il popolo era nuovamente capace di apprezzarla.

Gli oggetti antichi dissepolti erano per lo più in deplorevoli condizioni, ma spesso, con un po' di sapone e molta acqua e un foglio di carta smerigliata, si ottenevano risultati sorprendenti. Se volete avere un'idea della quantità di roba che si trovò, visitate uno dei grandi musei italiani in cui è custodita, e provate a vederla tutta. Dopo due o tre giorni la disperazione vi costringerà a rinunciare al tentativo. E tenete presente che c'è almeno un museo d'antichità in ogni singola borgata italiana, senza contare quelli di proprietà privata. Rammentate, inoltre, che nel Settecento, quando tutti i signori ambivano di fare del loro cortile una Versailles in miniatura, l' Italia esportava oggetti d'arte non già a vagoni, ma a bastimenti. Le magnificenze scavate nei latifondi della Calabria e dell' Umbria andarono a finire in Sassonia o sulle sponde della Neva. E rammentate per giunta che, fino a poco fa, cioè fino alla promulgazione abbastanza recente del divieto di esportare dall' Italia i capolavori d'arte antica, tutti gli zerbinotti americani che facevano in Europa quel *Grand Tour* che doveva fornir loro un'autentica vernice rococò, si facevano un dovere di tornare a casa con almeno un torso o un paio di teste di imperatori romani o di dee greche per adornarne la residenza paterna nel Yorkshire o nel Varmland o nell'Amstelveen. Solo dopo aver rammentato tutto questo sarete in grado di valutare la quantità di ricchezze raccolte dai Romani durante quattro secoli di dominazione mondiale e rimesso in luce dagli scavi eseguiti nel Rinascimento.

L' Impero Romano, come è facile intendere, fu davvero un impero *sui generis*, persino nelle sue rovine. Dal punto di vista spirituale non cessò mai di conservare la sua posizione alla testa della civiltà occidentale. Ecco che adesso era di nuovo in grado di dettare al mondo un nuovo stile d'architettura: stile che subito incontrò molta voga, e che nei due secoli successivi penetrò in tutti gli angoli del continente europeo, sotto l'egida di un personaggio arrivato di fresco nel regno delle arti: voglio dire l'architetto di professione.

So di aver già usato molte volte questa parola architetto, ma l'ho fatto solo per comodità del lettore, il quale è avvezzo all'idea che ogni costruzione debba essere necessariamente il risultato delle fatiche di un architetto. Ma il Medioevo non conobbe l'architetto nel

Finito il medio evo, appena cessato il bisogno di appollaiarsi
in nidi d'aquila sulla vetta delle montagne...

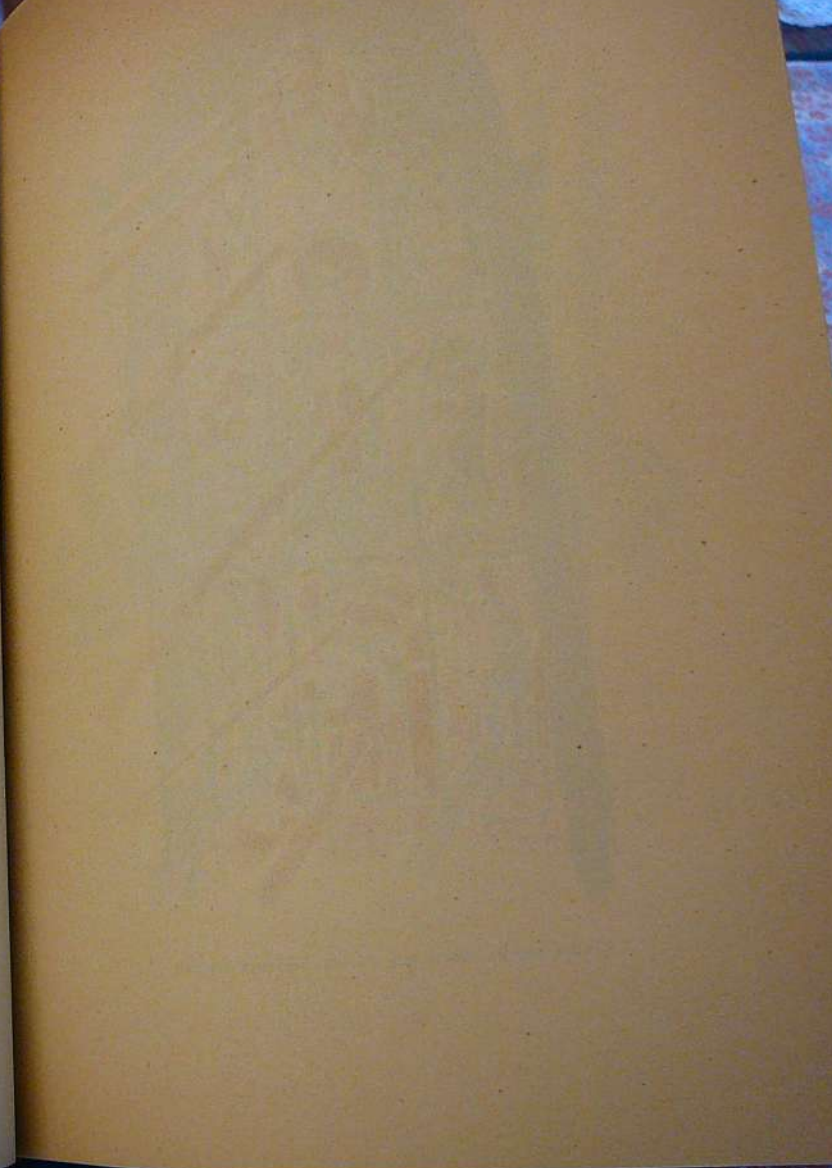
... la gente si affrettò a costruire comode case in pianura, con spazio per muoversi, senza le restrizioni imposte dalle fortezze medioevali

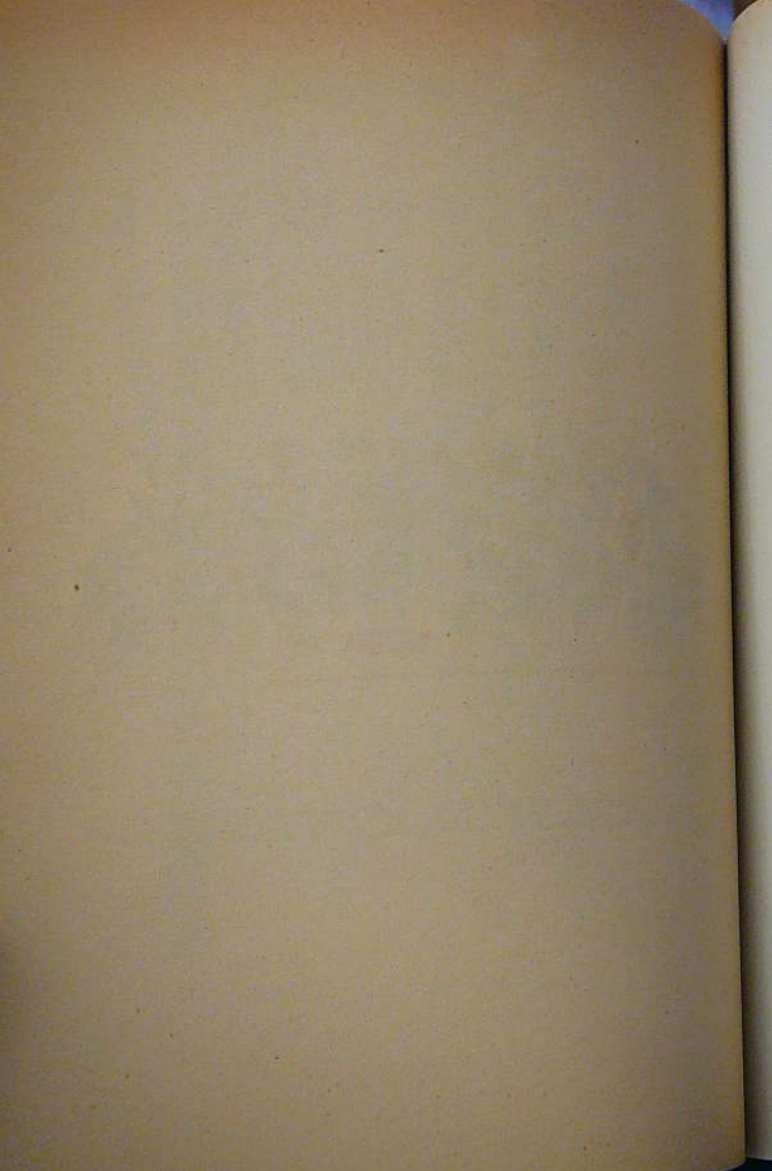
senso moderno della parola, e nemmeno l' Ellade, benchè la parola sia di origine greca. I loro architetti erano semplici capomastri più bravi degli altri e che inoltre sapevano farsi ubbidire e conoscevano l'aritmetica abbastanza per non sbagliarsi troppo grossolanamente nelle paghe, in modo da ricavarne un buon profitto personale. Quando un capomastro riusciva ad emergere tra i suoi colleghi, veniva promosso sovrintendente alla costruzione, poniamo, della nuova cattedrale. Allora naturalmente guadagnava ancora di più, ma il suo stato sociale non era molto diverso da quello dell'ultimo imbianchino delle sue squadre. Egli continuava a vivere la loro stessa vita, ed era ubbidito solo perchè riconosciuto più bravo di tutti, o perchè si sapeva che era sempre il primo a collaudare di persona la solidità delle impalcature pericolose, e che non v'era particolare attinente all'edilizia ch'egli non conoscesse meglio dei suoi dipendenti.

Ma nel Rinascimento questa situazione cambiò. L'architetto, più che un costruttore, fu considerato un artista. Da quel momento, l'unico diretto contributo fisico che egli recò al monumento che doveva innalzare consistè nello sforzo muscolare occorrente a temperare le sue matite. Può darsi che non vi lascerete colpire dall'importanza di un simile cambiamento di situazione, ma essa esercitò un influsso di lunga portata sullo sviluppo di tutta l'architettura.

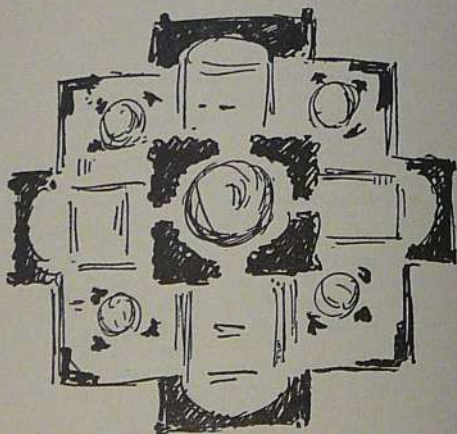
L'arte del medio evo aveva una qualità puerile: l'aria di essere inconsapevole di sè. Nel Rinascimento smise quest'aria del tutto; l'architetto cessò di pensare nei termini dell'Onnipotente alla cui maggior gloria stava erigendo un nuovo tempio, e si mise a pensare unicamente nei termini delle regole che disciplinavano lo « stile classico ». Erano state enumerate e lumeggiate nei dieci libri sull'architettura scritti da Vitruvio, un architetto del tempo di Augusto, pratico di edilizia civile e militare, il quale Vitruvio, dopo un'incresciosa assenza di quasi quindici secoli, era ora risuscitato grazie alla scoperta dei suoi testi nel monastero di San Gallo in Svizzera.

Noi Americani non amiamo i colori intermedi. Vediamo le cose o in bianco o in nero; i grigi sono impopolari. Quel che ho detto finora sull'arte del Rinascimento può muovervi a dire: « Interessantissimo tutto questo; ma cos'è che ne pensate in realtà? Era arte buona o mediocre? ».

Risponderei come risponderei a un'analoga domanda in merito a qualunque stile architettonico, o pittorico o musicale. Tutto dipende dal punto di vista. Nelle mani dei sommi, come il Bramante o Michelangelo, era un'arte sovrana, che fu tale solamente in Italia, dove le premesse del Rinascimento apparvero senz'altro connaturate col genio

Finestra istoriata, con la luce che filtra attraverso le vetrate

La finestra istoriata è una sinfonia di colori, esattamente come un orchestra è una sinfonia di suoni. In entrambe i particolari sono subordinati all'effetto generale

dei costruttori e con l'indole di quelle genti così anticamente civili e perciò suscettibili di risentire e di ricreare le forme esemplari dell'antichità. Ma nelle mani di Mansard e Gabriel in Francia, autori delle facciate di Versailles e della Piazza della Concordia di Parigi, o di J. B. de Toledo che edificò l' Escurial, o di Christopher Wren che fabbricò la cattedrale di San Paolo a Londra, o di Jacob van Kampen che creò il vecchio municipio di Amsterdam, lo stile Rinascimento produsse degli effetti che sono appena piacevoli.

Questi monumenti soffrono in qualche misura del fatto che sono merce di importazione: non sembrano roba fatta in casa. Perchè quando l'architetto francese si vedeva costretto a seguire pedestremente il suo Vitruvio, doveva fare i tetti piatti, come nel Piccolo Trianon di Versailles. Ora, il tetto piatto non portava inconvenienti in Italia, dove un braciere qualunque in un angolo della stanza bastava a neutralizzare il freddo, ma nel settentrione d' Europa, dove l'inverno severissimo durava cinque o sei mesi, era necessario ricorrere a camini monumentali. In conseguenza di che, gli Americani, quando pensano a Parigi, la prima cosa che rivedono nella memoria è una vera foresta di comignoli, i quali per giunta sembrano incongrui, come se fossero collocati su tetti inadeguati. Nei Paesi Bassi e a Londra invece i comignoli sono meno evidenti perchè intonati coi tetti a punta che sono necessari nei paesi dove piove quattro giorni alla settimana. Ma perchè Vitruvio aveva voluto i tetti piatti, ecco che gli Hildebrandt e i Fischer von Erlach a Vienna e i Poppelmann a Dresda dovevano copiare quei tetti per le loro biblioteche di corte e per lo Zwinger.

E poi c'era dell'altro. C'era l'ornato. Voglio citare un esempio familiare a tutti: l'Arco di Trionfo a Parigi. Dopo che Tito fece innalzare il suo a Roma per celebrare la distruzione di Gerusalemme nell'anno 70, gli archi trionfali erano spuntati un po' dappertutto in Europa: ma mentre quello di Tito rimane un capolavoro del genere, la maggior parte tra quanti ne vediamo vi fa sentire che l'architetto ha calcato un po' troppo la mano. Nel suo desiderio di far sì che il monumento racconti tutta quanta la storia della vita degli eroi che commemora, l'architetto lo ha sovraccaricato di particolari non necessari o non bene risolti. Gente armata che si mutila a vicenda con la massima cordialità e muore nobilmente trafitta da una dozzina di daghe; cavalli che s'impennano; bùccine con le bocche rivolte al cielo, e via dicendo. Ogni centimetro di spazio vuoto veniva immediatamente riempito con foglie di palma o di lauro. Anche se fuor di posto, l'architetto ce le metteva a profusione, perchè il suo vero obbiettivo era di impressionare lo spettatore e farlo esclamare: « Grand'uomo, quell'Adriano! » L'ef-

Il momento più importante della vita di una cattedrale è l'attimo in cui l'architetto la vede con l'occhio della propria mente, e ne abbozza il piano rudimentale magari sul rovescio d'una busta

fetto artistico poteva soffrirne un tantino, ma gli eredi del commemorato non s'interessavano di architettura: quello che volevano era una buona pubblicità in marmo.

Lo stesso desiderio di impressionare le moltitudini, che aveva fatto degenerare alcuni monumenti romani sul finire dell' Impero, ora si rendeva di nuovo manifesto in uno stile nuovo che doveva imperare per parecchi secoli, e che sbocciò direttamente dallo stile del Rinascimento: alludo allo stile chiamato barocco.

Nessun suono è più musicale, all'orecchio di un architetto o pittore o scultore, di questo *post - scriptum* verbale da parte del suo patrono: « Non bado a spese ». Gli artisti dovevano dare al popolo qualcosa che servisse a fargli dimenticare l'alto costo della gloria dinastica di chi lo reggeva, comunicandogli la sensazione di veder ben remunerate le tasse che pagava lavorando duramente. Fu da questa necessità che sorsero in tutte le capitali d' Europa i palazzotti « imitazione - Versailles »: e nella seconda metà del Seicento l' Europa contava circa trecento capitali. Non erano tutte della stessa importanza, ma ciò era secondario. Enrico XXXV di Klausenburg - Sondershausen - Dinckelspiel, il cui principato copriva un'area inferiore allo spazio riservato al cagnolino di Madame de Pompadour, intendeva fare della sua capitale di ottomil'anime un centro di civiltà fiorente come quello del Re Sole; e s'infischiava delle fatiche dei suoi uomini adibiti ai lavori.

Di questa indifferenza, noi Americani dovremmo saperne qualcosa. Perchè i Granatieri dell'Assia che l' Inghilterra mandò da noi per difendere i suoi possedimenti durante la Guerra di Secessione, le eran costati, in cifra tonda, sedici milioni di dollari. E chi incassò questa cifra rotondetta ne usò la maggior parte per fare del suo palazzo reale in Cassel una delle meraviglie del Settecento: un monumento che noi stessi saremmo capaci di ammirare se appena fossimo in grado di sbarazzarci della sensazione che quelle grandiose aule marmoree furono costruite sulle ossa dei poveri granatieri massacrati per una causa che era così remota dai loro interessi come una guerra nel pianeta Saturno. Ma questo è un lato della storia dell'arte sul quale è meglio non indagare troppo da vicino, per non correre il rischio di fare delle scoperte strabilianti.

Ognuno ricorda di aver letto nei testi di storia che una delle molte afflizioni che determinarono la Riforma era stata la profonda indignazione sollevata dalla campagna di vendita ad alta pressione con cui la banca dei Fugger tentò di esitare le ingenti scorte di indulgenze che era venuta accumulando. Queste indulgenze non costituivano una novità. Se n'erano vendute fin dai tempi della Prima Crociata nel-

San Pietro

Firenze.

l'undicesimo secolo. Ma il 18 aprile 1506 Papa Giulio II pose la prima pietra della nuova basilica di San Pietro, che doveva sostituire quella che Silvestro I aveva fatto erigere sulla tomba del primo dei pontefici. La storia di San Pietro merita di esser ricordata nei particolari.

La vecchia basilica aveva richiesto tali riparazioni che, già cinquant'anni avanti, Papa Nicola V aveva ordinato al suo architetto fiorentino, il Rossellino, di disegnare i piani di un nuovo monumento. Ma il Papa morì prima ancora che si iniziassero i lavori, e per cinquant'anni non se ne parlò più, perchè la tesoreria papale era vuota. Giulio II, altro gran costruttore di monumenti al cospetto di Dio, e creatore fra l'altro del magnifico Museo del Vaticano, chiamò a sè il Bramante, e gli disse di rivedere i piani del vecchio Rossellino, adattandoli se necessario al gusto dell'epoca.

Questo Bramante, che si può annoverare tra i più grandi geni dell'architettura, era un tal Donato di Angelo, nativo, come Raffaello, di Urbino; e dopo vari anni di studio in molte parti del settentrione d'Italia, assunto lo pseudonimo di Bramante, fu nominato sovrintendente delle costruzioni della Santa Sede. Giulio II, eletto nel 1503, lo aveva già ereditato dal suo predecessore Alessandro VI; ed affidandogli l'incarico di riprendere i lavori della basilica, gli ordinò di sbrigarsi. Il Bramante attese alla costruzione dei quattro enormi piloni che dovevano sostenere la cupola, e ne cominciò gli archi di collegamento, ma poi morì. Il Papa affidò la prosecuzione dei lavori al massimo pittore vivente, Raffaello, che disgraziatamente fu alla sua volta rapito dalla morte sei anni più tardi, nella giovane età di trentasette anni. Poi seguì un periodo durante il quale la direzione fu assunta da vari architetti minori, ciascuno dei quali aveva idee sue, così che non facevano che leticare. Finalmente l'incarico fu affidato ad Antonio da Sangallo, il quale credette di poter dichiarare che Bramante e Raffaello avevano avuto torto e che la chiesa doveva esser costruita in forma di croce. Egli tuttavia non dimostrò una forza di carattere sufficiente per condurre a termine tanta impresa, di guisa che i lavori procedevano con una lentezza imbarazzante, finchè Michelangelo fu persuaso ad accettare la nomina di architetto capo, e tutti gli altri si sentirono dire di mettersi al passo con lui oppure di rassegnare le loro dimissioni. Ciò accadeva nel 1547, quasi un secolo dopo che il papa Nicola V aveva approvato i piani preliminari del Rossellino.

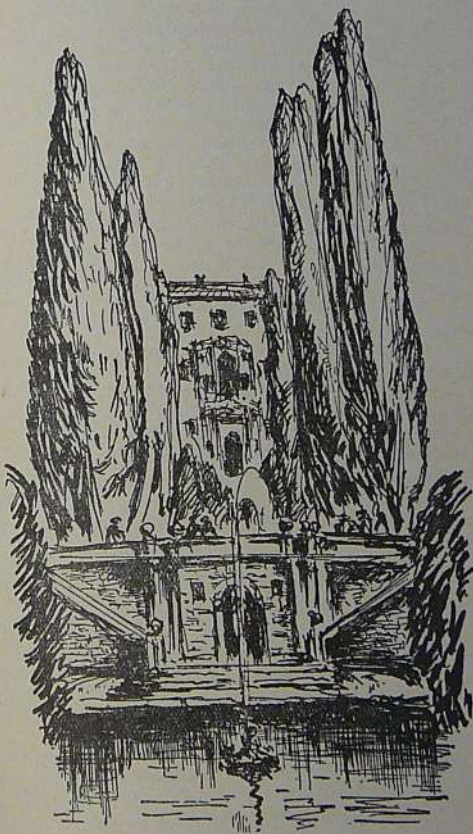
Poichè Michelangelo avrà il suo capitolo a parte, qui mi limiterò a dire che riprese i piani del Bramante, morto da trentatrè anni, ma con varianti, progettando, tra l'altro, un grandioso porticato, e un

frontale adorno di statue di santi. Preoccupato dal problema della cupola mastodontica, il cui diametro doveva risultare di più di quaranta metri, e che doveva raggiungere un'altezza di circa centotrenta, rinforzò i piloni centrali, e diede alla prosecuzione dei lavori un'impronta davvero « michelangiolesca ». Ma nemmeno lui potè vederli ultimati perchè morì nel 1564, mentre la chiesa entrò in funzione solo quarantadue anni dopo, nel 1606.

Ma a quest'epoca la Riforma aveva quasi rovinato la Santa Sede, che stava facendo sforzi disperati per ricondurre all'ovile il gregge protestante, e temeva che i piani dei nuovi architetti non risultassero più così impressionanti da rispondere alle esigenze del momento. Il nuovo Papa era Paolo V, appartenente a quella celebre famiglia dei Borghese che aveva umilmente cominciata la sua carriera nella cittadina di Siena, ma che dopo pochi secoli possedeva la più ricca collezione d'arte del mondo. A questa collezione era riservata una sorte avventurosa: al principio dell'Ottocento fu acquistata da Napoleone, la cui sorella Paolina aveva sposato un Camillo Borghese. Rimase in mani francesi fino al 1815, quando il Congresso di Vienna la restituì alla famiglia; ed è ai nostri giorni custodita nella Villa Borghese, che oggi appartiene allo Stato.

Ma torniamo a Paolo V. Era un Papa che si piccava di « modernità », e anche a lui sembrava che la costruzione di San Pietro, in base ai piani di Michelangelo, non dovesse risultare abbastanza impressionante. Così tornò all'idea della croce latina, e a questo scopo fece sensibilmente allungare la navata e ordinò, a un architetto privo di meriti speciali, una facciata barocca da sovrapporre al portico originale di Michelangelo. Fu un errore, come ognuno può rilevare. La cupola non domina più l'edificio: rimane quasi nascosta dalla facciata e dalle sue colossali statue di marmo.

Pare che nel Seicento questa facciata rispondesse al gusto del popolo, ma noi, più amanti della semplicità del primo stile del Rinascimento, ci sentiamo quasi irritati da questo troppo evidente appello alle passioni popolari. L'effetto sgradevole ne è in qualche misura temperato dai due colonnati semicircolari che il prodigioso Bernini, scultore napoletano e l'ultimo degli architetti di San Pietro, aggiunse all'edificio molti anni dopo ch'era stato ultimato, e che si stendono in avanti come due braccia gigantesche tese per accogliere le moltitudini.

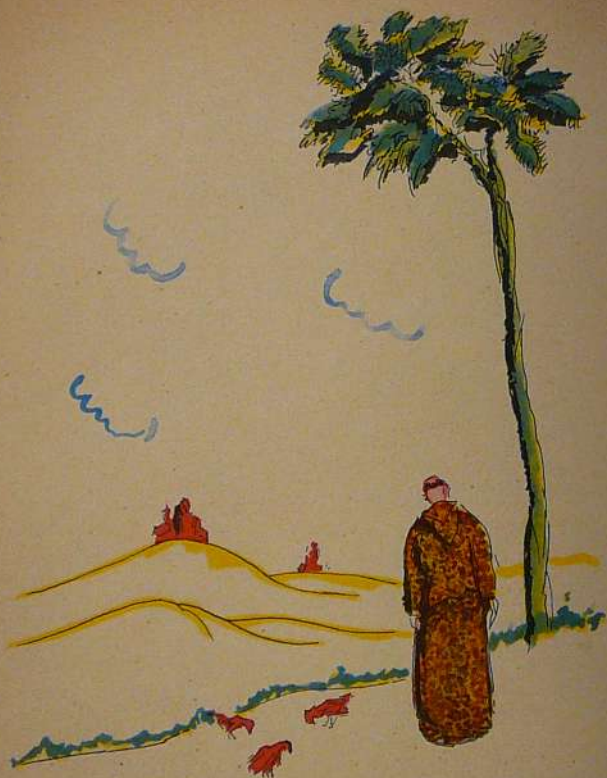
Il 18 novembre 1626, esattamente tredici secoli dopo la supposta data di fondazione della basilica originaria, San Pietro fu ufficialmente consacrato da Papa Urbano VIII. Incidentalmente dirò che questo Pontefice apparteneva alla celebre famiglia fiorentina dei Barbe-

Nel Rinascimento riappare sulla scena il « pittore di paesaggio »,
scomparso fin dai tempi di Roma cesarea

rini, la cui indomita energia nel saccheggiare le rovine di Roma onde arricchire di marmi e statue i suoi palazzi diede origine al detto universalmente noto: « *Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini* ».

Ho voluto ricordare in succinto i particolari della storia di San Pietro, perchè è analoga alla storia di un gran numero degli antichi monumenti architettonici, e perchè ci dimostra una volta di più quanto convenga esser cauti nel classificare le arti in base a certe scuole e periodi definitivi. In San Pietro troviamo parti della basilica originaria del quarto secolo, troviamo parecchi altari che risalgono al dodicesimo secolo, troviamo dei sarcofaghi scolpiti da Romani quando Roma era ancora la capitale dell' Impero d'Occidente; poi troviamo i prodotti degli architetti che sentirono i primi influssi del Rinascimento, prodotti che restano in parte soffocati da una violenta irruzione dello stile barocco, che a sua volta cede il passo a certi più piacevoli effetti del rococò del Settecento, quando il mondo, stanco delle guerre di religione, riassumeva finalmente un più filosofico atteggiamento dinanzi ai problemi della vita.

Uno stile artistico, qualunque sia il ramo dell'arte sul quale incide, deve sempre rappresentare il modo di pensare e di vivere della generazione durante la quale si manifesta. Ma poichè l'umanità non progredisce in fila serrate, ma anzi a frotte irregolari e confuse, c'è sempre qualche gruppo di arditi in testa alla processione, e un'orda di ritardatari in coda. Tra la testa e la coda procede il grosso, che in realtà non si cura gran che di sapere dove viene diretto purchè gli si procuri il pane e il tetto.

Per chi partecipa alla processione è difficile rendersi conto di questo fatto, come accade in guerra ai soldati, che combattono senza sapere ciò che succede intorno a loro, all'esterno del loro settore. Ma i posteri, che sono in grado di vedere le cose nella loro vera prospettiva, possono dire: « Quella battaglia è stata diretta e combattuta esattamente come doveva esserlo », o possono dire l'opposto. Così dicasi delle arti. Noi vediamo l'arte antica nella sua vera prospettiva, e quindi possiamo giudicarla, come un'entità. Ma non dobbiamo dimenticare che coloro i quali vivevano quando una data arte fu creata, dovevano per forza vederla sotto una luce molto diversa.

Perciò è buona norma, nel visitare i musei, avvolgersi in un caldo manto di tolleranza e di comprensione. Altrimenti si rischia di buscarsi un raffreddore di disappunto, che sarebbe la peggior cosa che possa capitare a chi desidera godere delle bellezze del passato.

San Francesco

CAPITOLO VENTIDUESIMO

FIRENZE

Un capitolo che, oltre a fornire alcune indicazioni sul conto dell'antica città bagnata dall'Arno, tributa un doveroso omaggio al buon santo Francesco d'Assisi, e dà un breve resoconto della vita e dell'opera di quell'artista straordinario che fu Giotto.

Tutte le strade conducono a Roma. Così si diceva già nel medio evo, e con ragione. Perchè, sebbene non fosse più il centro di un impero mondiale, Roma era ancora la capitale spirituale del mondo. Quindi ogni Imperatore o Re, ogni Vescovo o Prelato, e persino il più umile dei privati cittadini che avesse una grazia da sollecitare dalla Santa Sede, o un torto da far raddrizzare, prima o poi si trovava nella necessità di intraprendere un lungo e periglioso viaggio per arrivare al vecchio palazzo del Laterano che fin dal quarto secolo era divenuto la residenza ufficiale del Papa. E doveva per forza far tappa a Firenze, perchè sorgeva nel punto dove convergevano tutte le strade da settentrione, da oriente e da ponente, e dove il viaggiatore si preparava alla porzione finale del suo viaggio, consultando i propri legali e i propri banchieri.

La città non era così antica come la vicina Fiesole sui colli circostanti, ma era convenientemente situata a fini manifatturieri. Nell'undicesimo secolo era già riconosciuta alla testa dell'industria della lana e del commercio della seta. La seta in origine veniva dalla Cina, dove secondo la tradizione le prime tuniche di seta erano state tessute parecchie migliaia d'anni prima dell'èra volgare. Dal Celeste Impero era passata nel Giappone e nell' India, e di qui, per via della Persia, in Europa, ancora in tempo per permettere ad Aristotele di aggiungere alla sua raccolta di curiosità naturali lo strano « baco munito di corna ». Ma in Roma gli indumenti di seta non guadagnarono popolarità se

non sotto gli ultimi imperatori; le precedenti generazioni di rudi patrizi avevano disdegnato questa novità con tanto calore che parecchie drastiche leggi erano state votate contro l'uso di quella stoffa « effeminata ». Leggi che — come avviene invariabilmente — non fecero che rendere così costose le toghe di seta che immediatamente tutti i ricchi vollero portarle. In seguito a che, i magistrati romani decisero di sfruttare la situazione tentando di incassare qualche onesto guadagno e convertirono la manifattura della seta in un monopolio imperiale. A tale scopo, parte del palazzo imperiale di Bisanzio fu convertito in un setificio. Ma sebbene i bachi attecchissero, dichiarandosi soddisfatti della foglia di gelso dell'Occidente, i Bizantini non eccelsero mai nell'arte della filatura e della tessitura, e fino all'epoca delle Crociate la seta migliore continuò ad essere fornita dai Maomettani, che distribuivano la loro mercanzia in Sicilia.

Ciò avrebbe potuto creare difficoltà da parte delle autorità ecclesiastiche che di regola cercavano di intralciare ogni transazione commerciale tra fedeli e mussulmani. Ma ormai anche la Chiesa aveva cominciato a riconoscere il valore dei drappi di seta per addobbare i muri di pietra piuttosto tetri delle chiese romaniche. E dal canto loro i Crociati, ormai avvezzi al lusso delle stoffe orientali, intendevano che le loro signore indossassero oggetti di biancheria un poco più fini delle solite cotonate.

Pertanto la probabilità di fare eccellenti affari col commercio della seta indusse una quantità di tessitori di Firenze, Milano, Genova e Venezia ad investire in questa nuova impresa parte delle loro disponibilità. Piantarono nella pianura padana i gelsi necessari all'allevamento dei bachi, e fu in questo modo che il commercio della seta contribuì a fare di Firenze una delle più ricche città dell' Europa medioevale.

La disponibilità di vistose scorte d'oro e d'argento fece balenare alla mente di taluni fra i più perspicaci cittadini l'elevatezza dei guadagni che si potevano trarre dalla compravendita di valute estere. Perchè tutti i giorni dell'anno intero centinaia di viaggiatori provenienti da ogni parte del mondo passavano per Firenze diretti a Roma, e vi acquistavano la valuta italiana. Presto apparvero in tutte le strade i « banchi » dei cambiavalute, decisi ad offrire le minime quotazioni possibili per le valute straniere. Questi usurai potevano strozzare con la massima tranquillità, perchè erano tutti in ottimi rapporti coi funzionari comunali e coi magistrati locali che naturalmente professavano l'opinione, ancor oggi in onore dovunque, che il turismo costituisca un lucroso cespite di reddito.

Questi redditi, accumulati alla chetichella anno per anno durante

più secoli, fecero di Firenze il più attivo mercato finanziario d'Europa, una specie di Londra del tredicesimo secolo. Poichè la Chiesa vietava il prelevamento di un tasso d'interesse, considerandolo una forma di usura, e puniva i trasgressori con la pena di morte, era impossibile investire i profitti in quegli « investimenti cartacei » che costituiscono il baluardo della « prosperità » dei nostri giorni. Esistevano solo due modi di reimpiego dei fondi disponibili: convertirli in terreni, oppure aprire nuove filature e tessiture. Ma il macchinario primitivo del medio evo richiedeva migliaia e migliaia di lavoratori. Onde si manifestò un repentino e sensibilissimo aumento del numero degli operai. Costoro, per proteggere i propri interessi, si confederarono in corporazioni, che naturalmente si interessavano caldamente all'andamento della politica locale; così che la classe operaia non tardò a diventare l'elemento più importante della vita cittadina.

Sfortunatamente, appena gli operai ebbero raggiunto il loro scopo di prendere in mano le redini del governo, si dimostrarono ancora meno competenti ed infinitamente più corrotti dei nobili che avevano sostituito. Era il tempo in cui tutta l' Italia era divisa in due partiti: l'uno voleva la dominazione del Papa su tutto il paese, e l'altro sperava salvezza unicamente da una vittoria dell' Imperatore. Chi vuol farsi un'idea dell'accanimento con cui fu combattuta questa guerra civile, vada a leggere l' *Inferno* di Dante, il più « fiorentino » dei poeti e degli uomini politici d' Italia. Dopo una vittoria riportata dall'uno o dall'altro dei due partiti, cinquecento o seicento famiglie potevano venir cacciate in esilio, a vivere di carità o a morire di fame. Chi avesse tentato di far ritorno, sarebbe stato arso vivo.

Inutile dire che in tali circostanze il commercio non poteva prosperare. Finalmente i Fiorentini, per pura disperazione, riuscirono a sbarazzarsi così dei Guelfi come dei Ghibellini, e allora le corporazioni si dedicarono al governo della città, e questa volta, come proclamarono a gran voce, per il beneficio di tutti.

Pochi anni avevano dimostrato che le buone intenzioni, da sole, non fanno da condimento a nessuna insalata politica. Gli esponenti più energici e più ambiziosi di quella nuova società democratica, al pari dei meno onesti e scrupolosi, si attribuirono le cariche più lucrative, mentre gli altri perdettero tutte le loro sostanze e degenerarono in una classe di proletari scontenti ed irrequieti. E questo stato di cose dava origine a continue sommosse che mettevano in pericolo la sicurezza dello Stato. Fu allora che Firenze venne favorita dalla fortuna. Una famiglia, che si dimostrò capace non solo di pacificare le fazioni ostili, ma anche abbastanza avveduta per evitare tutto quello che potesse

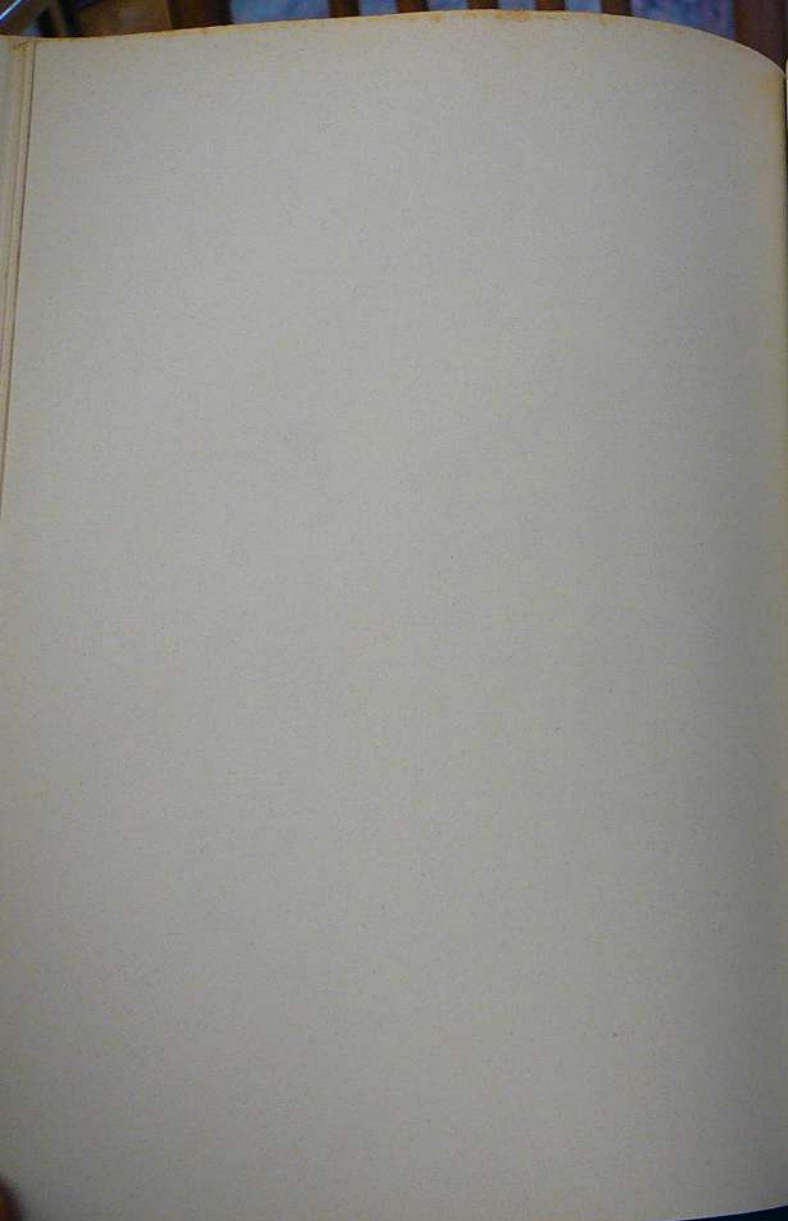
indurre il popolo a sospettarne le ambizioni, salì sulla scena: la famiglia de' Medici.

I Medici erano d'antico lignaggio. A Firenze, al centro della città, sorge una statua di Perseo, che regge in mano una spaventosa testa di Medusa. Sorge ancora nel luogo stesso dove fu eretta, di fronte al magnifico palazzo nelle cui sale i rappresentanti delle corporazioni tenevano le loro riunioni. È opera di Benvenuto Cellini, pessimo soggetto e sommo artista, uno di quei rari fenomeni che chiamiamo geni universali. Nella sua bottega potevi trovare qualunque cosa, da una statua di dimensioni enormi fino ad una semplice fibbietta destinata ad ornare i paludamenti pontificali ma di così alto valore che il generale Bonaparte, gran conoscitore in materia di bottino, la accettò come parte dell'indennità che richiese dal Papa allorchè uno sbirro francese venne assassinato in Roma.

Benvenuto Cellini, che non si curava grandemente della verità storica se otteneva il prezzo che chiedeva per i suoi servizi, si prestò volentieri ad imparentare la famiglia dei suoi patroni, i Medici, col figlio di Giove e della povera Danae. Ecco perchè Perseo, dichiarato capostipite dei Medici, ebbe l'onore di essere scolpito nel bronzo da Benvenuto Cellini. Mi spiace dire che i moderni studiosi di storia, indagando nella genealogia della famiglia, hanno solo potuto farla risalire ad un oscuro antenato che era stato medico, e che perciò aveva introdotto nel proprio stemma le famose tre pillole, che sono così familiari a chiunque abbia dovuto fare affari privati con un'agenzia di pegni.

Comunque, è certo che i Medici, poco dopo di essersi presentati alla ribalta, videro i loro figli elevati al Cardinalato e persino al Papato, pur rimanendo, in apparenza, semplici cittadini della loro repubblica d'origine. Solo più tardi, nella seconda metà del Cinquecento, diventarono Granduchi di Toscana e diedero le loro figliuole in moglie a membri di dinastie regnanti.

Fu questo il principio della fine, per la famiglia. Quando l'ultimo dei Medici morì nel 1737, la bella terra di Toscana era stata convertita in una regione sterile e miserabile, dove una nobiltà sfaccendata e un clero ignorante e indolente vivevano sulle fatiche dei rurali. Ma non dobbiamo lasciarci accecare da questa decadenza al punto di non riconoscere gli alti servizi resi da questa famiglia di uomini eccezionali non solo alla città che le diede i natali ma anche al mondo intero, nella misura in cui il mondo si interessa dell'arte. Una delle singolarità della famiglia fu appunto il produrre, per circa tre secoli, uomini e donne innamorate dell'arte e al tempo stesso competenti nel giudicare i lavori artistici.

Lo stampatore compare in scena.

Reso il debito omaggio alla famiglia dei Medici, cui viene universalmente riconosciuto il merito di aver dato lustro e potenza alla « città del Giglio », devo presentare un altro eroe. Altro tipo d'uomo, ma rampollo anch'egli di quella classe media cui apparteneva in origine la famiglia dei Medici.

Si chiamava Francesco ed era figlio di Pietro Bernardone, ricco mercante di Assisi, cittadina meravigliosamente situata fra le colline dell'Umbria. Gli fu impartita la migliore educazione di quei tempi, e naturalmente crebbe avvezzandosi all'idea di considerare se stesso come uno dei futuri elegantoni della città. Ma nel 1202, poco dopo compiuti i vent'anni, fu colpito da una grave malattia, e quando risanò, suo padre lo mandò a partecipare ad una campagna militare. Bastò la prima marcia per metterlo fuori di combattimento, e quando finalmente ricuperò la salute, non era più lo stesso uomo. Smessa la boria dei figli di papà, era diventato l'umile fratello del più povero tra i poverelli.

Questo libro essendo dedicato alle arti, il lettore dovrà ricorrere ad altri testi se desidera conoscere i particolari della singolare vita di san Francesco; ma d'altra parte non si può scrivere dell'arte medioevale senza dedicare qualche riga all'influsso che il figlio di Pietro Bernardone indubbiamente esercitò sulla civiltà del medio evo. Sebbene la storia lo classifichi a ragione tra gli uomini d'eccezione, sarebbe vano ricercare nella sua adolescenza qualche segno della sua futura grandezza. Era nato in un secolo che aborriva la morte pur senza tenere la vita in gran conto. Quando morì a soli quarantaquattr'anni la sua radiosa personalità permeò così profondamente la vita dei suoi contemporanei che ancor oggi nessuno di noi può affrancare la propria coscienza dall'influenza dei suoi insegnamenti.

Ma che cosa ha insegnato san Francesco? Devo andar cauto nella risposta. Io parlo da profano, ma mi pare che in quel mondo che osservava molto più la lettera che non lo spirito della legge, Francesco sia apparso unicamente per dimostrare, con una potenza rinvigoritrice, che « esser cristiani » non era una questione di fede, ma d'azione. Conta più quello che si fa, di quello che si crede. Anche per lui, naturalmente, come per tutti i suoi contemporanei, l'esistenza su questo pianeta non era che un breve periodo di preparazione per meritare la beatitudine eterna; ma egli dimostrò che in attesa di questo evento si può benissimo gioire delle belle cose che il Signore nella sua sapienza ha messo a nostra disposizione quaggiù. Francesco inconsciamente ricollocò le arti nella posizione di loro competenza, e cioè nelle strade delle città, nei campi e nelle foreste, sulla vetta delle montagne, nel suo proprio tugurio e in quelli dei poverelli che visitava. Il

pittore potè riaprire le sue finestre chiuse da millenni ed esclamare con ammirazione puerile: « Che magnifica giornata e che vista meravigliosa! Non credevo che il mondo potesse essere così bello ». Il musico potè riaprire i propri orecchi alle melodie dei rivi e degli uccelli, e trarne più alte ispirazioni che dalle cantilene gregoriane, le quali da secoli costituivano la sua unica dieta musicale. Lo scultore potè derivare, dalla vista dei suoi figlioletti intenti al gioco nel giardino, una gioia più viva di quella che gli procurava la contemplazione dell'arcigna immagine di un'implacabile Deità. L'umanità, dopo un'assenza di parecchi secoli, potè insomma tornare a vivere in terra e compiacersene.

Ed ora veniamo al secondo nome citato al sommo di questo capitolo: Giotto. Secondo una storia che godeva di un credito illimitato presso i Fiorentini suoi contemporanei, Giotto era figlio di un contadino di Vespignano, borgata situata a pochi chilometri dalla città. Un giorno, mentre custodiva le pecore, si stava divertendo a disegnare sulla sabbia la sagoma di un agnello. Un passante si fermò ad osservare il disegno. Riconobbe il talento del ragazzo, lo prese per mano, persuase suo padre a farne un artista, e così lo avviò alla carriera che doveva renderlo famoso.

I fatti, probabilmente, furono meno romantici. I pittori del medio evo erano sempre alla ricerca di ragazzini, cui affidare, oltre alla preparazione degli ingredienti del mestiere, anche l'incarico di far la pulizia della bottega e di attendere ai piccoli servizi della casa. E probabilmente Giotto fu scoperto a questo modo dal pittore Cimabue.

Era costui un bravo artista, ma sebbene i Fiorentini lo onorassero come il padre della pittura italiana, esistono pochissimi dipinti che si possano dichiarare autenticamente suoi; per lo più sono copie eseguite dai suoi discepoli, ma sono ugualmente interessanti, perchè rivelano in Cimabue un tipico artista di quella scuola medioevale che oggi sopravvive solo nelle opere dei pittori di icone russe. Cimabue non guardava la natura, si lasciava unicamente guidare dalla tradizione; e nel suo caso la tradizione era quella dei lavoratori in mosaici.

L'arte del mosaico cominciava a tramontare nel quattordicesimo secolo, anzitutto perchè costosissima, e poi perchè richiedeva troppo tempo, e a quell'epoca il tempo cominciava ad essere moneta. Ed anche, e soprattutto, perchè il materiale imponeva troppe limitazioni ad un artista di genio, il quale per conseguenza cercava nuovi metodi capaci di consentirgli una maggior libertà d'azione. Il metodo che si trovò fu l'affresco, che consisteva nello spalmare i colori sull'intonaco ancor fresco

dei muri, così che l'acqua evaporando legava i colori all'intonaco producendo una sostanza dura quasi inalterabile. Il metodo, essendo tanto meno costoso del mosaico, fu ritenuto volgare, ma tuttavia non tardò a prevalere. Si dice che anche Giotto abbia cominciato a lavorare nei mosaici, ma si meritò fama come pittore e come architetto.

Il suo merito fu di aver fatto, del sentiero stretto e tortuoso e poco interessante che tutti i suoi colleghi seguivano, una strada maestra. Se a questo punto il lettore che non ha mai visto un'opera di Giotto si precipita in biblioteca per consultare un volume che ne riproduca i dipinti, potrà provare un senso di disappunto. « Questo è tutto ? » si chiederà. « Quelle marionette di legno, quelle casupole che sembrano focacce e quegli alberi fuor d'ogni regola delle proporzioni ? Questo è tutto ? ».

No, non è tutto. C'è molto di più. Gli occorreranno parecchi anni per vederla, ma c'è, prima di tutto, una qualità originalissima. Dobbiamo ricordare che Giotto non era un pittore nel senso moderno della parola. Era di quelli che noi diremmo « muralisti ». Un quadro in cornice è un lavoro d'arte che sta a sè (o almeno dovrebbe); potete comperarlo a Roma, ma se lo portate a Rio de Janeiro e lo collocate nella debita luce, produrrà lo stesso effetto a Rio come a Roma. Ma i murali hanno un'altra funzione da compiere: fanno parte integrante dei muri, e devono rispondere ad esigenze architettoniche, oltre che a quelle estetiche. Questa può essere una delle ragioni per cui i murali moderni sono così mediocri: il pittore moderno bada unicamente all'effetto del suo dipinto, e non si riconosce soggetto all'obbligo di mettere in valore il muro su cui dipinge.

Se Giotto avesse adottato lo stile « naturalista », se avesse tentato di riprodurre dal vero i paesaggi e le figure, avrebbe fallito al suo scopo, perchè allora avrebbe conferito ai suoi dipinti una profondità capace di distrarre l'attenzione dei fedeli dalle pareti della chiesa in cui attendevano ai loro doveri religiosi. Avrebbe convertito la chiesa in un museo d'arte. È vero che più d'una volta Giotto si avvicinò a questa forma naturalistica di espressione, ma, da buon cristiano qual era, rimaneva ligio alla tradizione della sua corporazione.

Quanto alla rigidità delle figure, alla goffaggine dei loro gesti, all'aspetto legnoso delle pieghe dei vestiti, e via dicendo, dobbiamo tener presenti le difficoltà che Giotto aveva da superare. Era un uomo d'avanguardia. Fu il primo che provò a rifare quello che non era più stato fatto da tanti secoli, cosicchè tutti l'avevano dimenticato. Se mi si chiede di scarabocchiare una battaglia navale del Seicento, io cosa faccio ? Vado anzitutto a consultare centinaia di battaglie navali dipinte

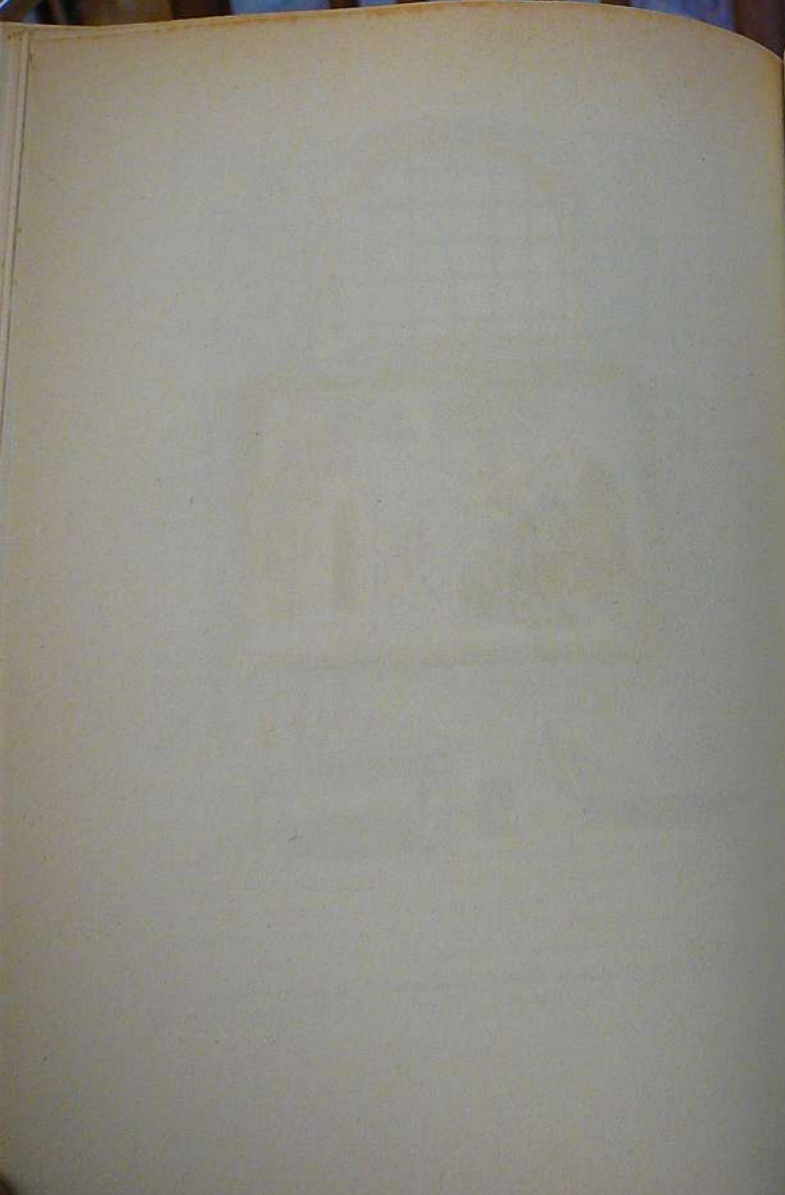
da pittori più bravi di me, e ne prendo in prestito alcune idee. Ma Giotto non aveva nessuno che potesse *ispirarlo*, come dice oggi chi si accinge a plagiare i lavori altrui. Doveva inventare tutto, pescare le sue idee nella propria fantasia. C'erano, beninteso, migliaia di quadri di soggetto religioso, ma cominciavano a passare di moda.

E quando Giotto pensò ad illustrare la vita di san Francesco, non poteva trattarlo come san Pietro o san Luca. Vivevano ancora molte persone che lo avevano visto coi loro occhi. Giotto dovette studiarsi di conferire un'aria di autenticità e di vivezza alle scene che voleva dipingere sui muri. E poichè san Francesco ne era il personaggio principale, che doveva star sempre alla ribalta, bisognava che lo sfondo, indispensabile alla scena, non risaltasse tanto da distrarre l'attenzione dal primo attore.

Se il mio lettore è disposto a studiare per qualche anno i dipinti di Giotto (gli insegno io il modo: acquisti una dozzina di buone riproduzioni, le appenda alle pareti della sua stanza, così da poterle contemplare anche senza premeditazione), vedrà da sè in qual maniera Giotto sia riuscito a risolvere tutti i suoi difficili problemi. Un bel mattino scoprirà che le marionette non sono affatto di legno; entro i limiti dei mezzi di cui Giotto disponeva, sono al contrario piene di vita, e rispondono perfettamente allo scopo per cui furono create.

San Francesco ritorna tra noi. Lo vediamo curare gli infermi. Lo sentiamo predicare ai fratelli e chiacchierare con le sirocchie. E tutto è riprodotto esattamente come doveva esser riprodotto. I frati francescani, che avevano adottata l'innovazione della predica inaugurata dal loro fondatore, volevano che i fedeli ascoltando il sermone avessero sott'occhi i fatti salienti della vita del poverello d'Assisi. Avevano incaricato Giotto di risolvere questo problema, e Giotto lo risolse molto brillantemente.

I suoi dipinti migliori sono conservati nelle due chiese di Assisi. Altri stanno a Firenze, e un buon numero a Padova, in una cappella eretta dal figlio d'un celebre usuraio, il quale, l'ultima volta che fu visto da Dante, stava passando per una trafila di guai nel settimo girone dell'inferno. Quasi tutti i dipinti tradiscono la loro età veneranda e tra dieci o quindici secoli saranno ridotti a semplici chiazze di color neutro. Ma esistono parecchie ottime riproduzioni, e queste non solo possono procurare molta gioia a chi le sa contemplare, ma gli impartiranno anche un valido insegnamento. Gli mostreranno che sono ben poche le cose che occorrono ad un artista di primo piano: un paio di figure, un lettuccio e una seggiola, una porta, un muro, la sommità

I muri delle chiese romaniche offrivano spazio sufficiente al pittore di affreschi

di un albero... ed ecco la storia raccontata in modo che ognuno può capirla.

Non sono molti gli artisti che abbiano saputo far questo. I Cinesi eran bravi in questa specialità centinaia di anni prima che nascesse Giotto, ma poichè lui non ne aveva mai sentito parlare, o almeno non ne aveva mai visti i prodotti artistici, non lo si può accusare di aver « subito la loro influenza ». Giotto ebbe l'ingegno di scoprire tutto da sè. Il suo nome non s'allinea volgarmente con quelli di Raffaello o di Leonardo, ma meriterebbe questo onore, perchè egli ne fu il precursore.

Giotto morì nel 1337, sedici anni dopo Dante, che egli aveva ospitato in Padova mentre lavorava agli affreschi della Cappella dell'Arena; ma prima di scendere nel sepolcro, compianto da tutti quelli che lo avevano conosciuto ed erano unanimi nel proclamarlo uno dei sommi artisti e dei più compiti gentiluomini d'ogni tempo, si era provato anche nel campo dell'architettura. A richiesta dei suoi amici aveva accettato la nomina a sovrintendente dei monumenti pubblici del territorio di Firenze. Perchè i Fiorentini stavano appunto erigendo il loro duomo, Santa Maria del Fiore (così nominata dal giglio che è nello stemma della città), cominciato quarant'anni prima, ma lungi dall'essere finito quando a Giotto venne affidata la prosecuzione dei lavori. Inoltre i Fiorentini volevano un campanile degno della loro cattedrale, e poichè questo non era ancora stato incominciato, fu Giotto, che ne disegnò i piani. Benchè terminato cinquant'anni dopo la sua morte, egli visse abbastanza per acquistare la convinzione di averne disegnato uno che avrebbe tramandato ai posteri il suo nome.

Questo è a un dipresso tutto quanto posso dirvi di lui, in questo libro già colmo di nomi illustri. Forse gli avrò dedicato troppo spazio, ma era inevitabile, perchè Giotto fu singolare anche sotto un altro aspetto: quello della sua personalità e della dignità della sua vita privata, qualità che contribuiscono non poco a ridare all'artista in generale — filosofo che pensa in termini di colori o di linee o di suoni — il posto che gli compete nella società.

CAPITOLO VENTITREESIMO

IL BEATO FRA' GIOVANNI ANGELICO DA FIESOLE

Il San Francesco del pennello.

Giotto ebbe molti discepoli, ma non uno di essi si elevò al di sopra d'una rispettabile mediocrità. Tutti ne copiavano il manierismo, ma nessuno ne emulò la maniera e lo stile. In Italia i dipinti della scuola giottesca sono numerosissimi e banali come le cartoline di Natale. Guardatevi, adunque, da questi discepoli privi di ispirazione, e affrettatevi verso le sale che portano al sommo della porta la scritta FRA' ANGELICO. Perchè lì vi troverete daccapo di fronte a una personalità interessante, e farete la conoscenza di un fraticello che, se saprete trattarlo col rispetto e la comprensione che merita, vi risulterà perfettamente angelico.

Giotto, pur essendosi dimostrato capace di penetrare lo spirito di san Francesco, era stato un uomo di mondo, un onorato cittadino di Firenze, padre di tre maschi e tre femmine. Frate Angelico invece visse lontano dalle tentazioni della carne, dedicando la metà del suo tempo a visitare gli infermi e l'altra metà a dipingere. E finì per fare una cosa che nemmeno Giotto era stato capace di fare.

Giotto aveva sempre dipinto il suo eroe poverello dall'esterno; l'Angelico lo dipinse anche dall'interno. E vi riuscì allenandosi ad emulare san Francesco nelle sue azioni. Tanto è vero, che la Chiesa lo beatificò. Noi profani non siamo qualificati a giudicare di queste faccende, e però dobbiamo fondare il nostro giudizio su altre basi. Basta studiare le opere dell'onesto frate per sentirsi indotti ad esclamare: « Non possono essere scene immaginate. Deve averle vissute lui, viste coi suoi occhi. Perchè altrimenti come avrebbe potuto esprimere un così alto senso della realtà? ».

La realtà del Quattrocento, intendiamoci, non era quella dei nostri

pittori realisti. (Frate Angelico nacque nel 1387 e morì nel 1455). Era una realtà di fantasia, più che di fatti; ma era altrettanto reale quanto la realtà dei Cavalieri della Tavola Rotonda, che a noi sembrano personaggi vivi e concreti sebbene sappiamo benissimo che probabilmente non sono mai esistiti.

Come Giotto, anche Frate Angelico era di umili natali. Nacque a Vicchio, villaggio nei dintorni di Firenze. A vent'anni entrò quale novizio nel convento dei frati domenicani in Fiesole, la cittadina che sovrasta Firenze e possiede una delle più belle chiese romaniche d' Italia. Se abbia imparato a dipingere prima di prendere gli ordini, non sappiamo; ma il suo stile starebbe a indicare che imparò l'arte da uno di quei maestri che avevan fatto di Siena un rinomato centro della pittura molto tempo prima che Firenze manifestasse un interesse per quest'arte.

Diversamente da quel che avviene a molti principianti, Frate Angelico non dovette attendere per essere riconosciuto. Le sue opere trovarono ammiratori fin dall'inizio, e per cinquant'anni egli viaggiò di città in città, dipingendo pale d'altare o qualunque cosa gli venisse ordinata, senz'altro compenso che la persuasione di contribuire col meglio delle sue facoltà alla maggior gloria di Dio.

La sua modestia divenne proverbiale. Papa Eugenio IV gli offrì l'arcivescovato di Firenze, ma l'Angelico si schermì dicendosi indegno di tanto onore, e continuò a lavorare di pennello e a visitare i malati. La caratteristica più spiccata della sua opera è il senso del colore. Sappiamo tutti che il medio evo fu avido di colore. Talora, a chi si concentra nella contemplazione di un manoscritto miniato, o di una finestra istoriata, vien fatto di immaginare che una frotta di monelli abbia ottenuto il permesso di sbizzarrirsi trastullandosi con l'arcobaleno. Ma nei dipinti di Frate Angelico il colore, sebbene prodigato a profusione, è già stato sottoposto a una disciplina: è meno duro, meno brutale.

È sempre molto difficile interpretare giustamente, in termini di parole, cose che dovrebbero essere viste o udite. Ma i dipinti di questo artista mi danno la sensazione che Frate Angelico era consapevolissimo del fatto, spesso dimenticato, che Iddio è in realtà un gran signore, e che quindi è ragionevole presumere che il paradiso sia popolato da persone d'istinti gentili e di buon gusto. Ciò può spiegare perchè l'angelico frate si sia per così lungo tempo mantenuto in un'ottima posizione tra gli artisti di tutti i tempi.

CAPITOLO VENTIQUATTRESIMO

NICCOLO' MACHIAVELLI

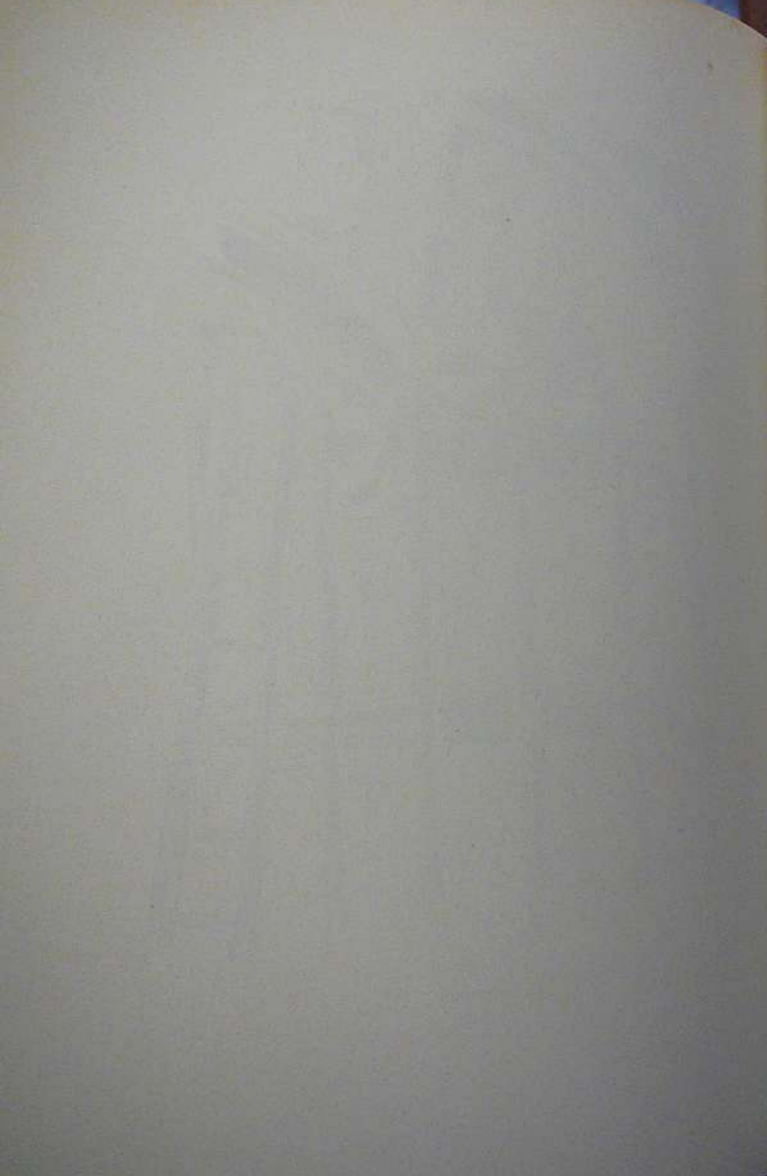
e i nuovi patroni delle arti.

Il fosso tra san Francesco e Niccolò Machiavelli è piuttosto largo, ma l'autore del moderno concetto dello Stato ha diritto di essere menzionato in queste pagine come il Poverello che sperava, rendendo buoni gli uomini, di render vane appunto le arti machiavelliche.

Ai giorni nostri Messer Niccolò non gode, universalmente, di una buona stampa. Ma fu un degnissimo cittadino, tenuto in alta stima dai suoi connazionali, ed onorato dall'amicizia di più di un papa. Tuttavia le sue curiose idee sull'arte del governare, e il suo concepire lo Stato come una potenza sovrumana esente da qualsiasi restrizione nell'esercizio delle sue funzioni, dotato di una morale sua propria, hanno fatto del suo nome, tra i circoli liberali di questi ultimi due secoli, un sinonimo della parola iniquità.

Perchè questo simpatico e compitissimo gentiluomo italiano, colto, amante delle arti, e meticoloso nella raffinatezza del suo stile letterario come nell'eleganza della sua apparenza personale, abbia predicato una dottrina così estrema, ce lo possiamo spiegare solo rendendoci conto che egli visse in un mondo che — nonostante che questa asserzione possa sulle prime apparire incredibile — per alcuni versi era molto simile a quello in cui viviamo noi.

Il Medioevo aveva creduto di poter sperare salvezza dalla formazione di uno Stato universale. Per circa mille anni i popoli si erano beati nell'immaginaria visione di una forma dualistica di governo: il Papato doveva rappresentare il comando supremo nel campo spirituale, mentre nel campo temporale il Sacro Romano Impero doveva esercitare il potere dei Cesari dei quali si dichiarava il legittimo succes-

Michelangelo.

sore. Questo accomodamento, che era apparso conveniente quando la forte personalità di Carlomagno dominava il mondo, degenerò, subito dopo la sua morte, in una frenetica corsa al potere e in una volgare avidità di bottino. Il papa diventò il nemico giurato dell'imperatore, e da quel momento — verso la metà del decimo secolo — i due non smisero di azzuffarsi per la conquista dei territori più ricchi d'Italia, la pianura padana e la regione toscana, dove erano situate le città che, arricchitesi mediante il commercio e le industrie, potevano sperare di conservare le proprie posizioni solo se riuscivano a mantenersi indipendenti: erano, almeno esteriormente, delle democrazie; e al tempo di Machiavelli democrazia voleva già dire anarchia.

Messer Niccolò non era per niente un furfante, come tanti sembrano ritenere. Era un animo retto e un ardente patriotta. E il suo amor di patria non si riduceva all'amore per la sua città natale: Firenze, ma si rivolgeva a tutta l'Italia in una vera espressione di nazionalismo. Machiavelli aveva viaggiato. Era uno che poteva vedere al di là dei ristretti confini della sua Toscana. Era persuaso che non si poteva sperare salvezza nè dalle democrazie continuamente in lotta tra loro, nè da quelle città cadute sotto il tirannico giogo di qualche famiglia locale, come quelle dei Montecchi e dei Capuleti. All'Italia occorreva un uomo forte, e il Machiavelli si mise a cercarlo per proprio conto tra i principi: voleva trovare un principe capace di por fine a quelle ignobili lotte intestine e di dare al popolo di tutta la penisola quel senso di sicurezza che solo la potenza delle legioni romane gli aveva conferito.

Due millenni avanti, il mite ed amabile Confucio era già partito alla ricerca di un consimile principe ideale. È doloroso riconoscere che i tentativi di entrambi, Confucio e Messer Niccolò, non furono coronati dal successo. Ma mentre il grande riformatore cinese aveva sperato di trovare il suo uomo nel paese di Lu, e più tardi nel paese di Tsi, l'astuto Italiano preferì non allontanarsi tanto da casa sua.

Conclusa nel disastro la propria carriera politica in Firenze, egli diresse i suoi sguardi pieni di speranza sulla vicina città di Siena. Questa città, dopo lunghi anni d'anarchia, era retta dalla ben lubrificata tirannide di un gentiluomo pieno d'ingegno e scevro di scrupoli, Pandolfo Petrucci: e fu costui che il Machiavelli prese forse ad esempio quando compose nel 1513 il suo celebre libretto intitolato *Il Principe*.

A questo punto mi sia lecito di fermarmi un momento per spiegare perchè ho menzionato un santo e un uomo politico come entrambi parzialmente responsabili del profondo mutamento che si verificò nel-

l'arte del loro tempo. Si sa che i quadri bisogna non solo dipingerli, ma anche venderli, se i pittori han da campare. San Francesco, dando al mondo una nuova veduta sulla vita, aveva determinato un cambiamento nel contenuto dei dipinti. Machiavelli, idealizzando il Principe, adesso dava ai pittori, ed agli artisti in generale, una nuova classe di patroni: i signori di tutte quelle cittadine del centro e del settentrione d' Italia, i quali gareggiavano col Papa nel profondere ricchezze in palazzi e in opere d'arte.

Di questo sviluppo Siena offre un mirabile esempio. Come Assisi, è situata in una zona di colli ondulati, e al tempo dei Romani era stata un centro di civiltà. Tra i suoi colli risiedevano la musica e l'allegria, e pittori e scultori ne derivavano ritmo e melodia da esprimere nelle loro opere. Costruita nella terra degli Etruschi, Siena aveva già fruito d'una civiltà quando i suoi futuri padroni, i Romani, erano ancora rozzi ciociari. Prima del sorgere improvviso di Firenze, era stata Siena il massimo centro finanziario e manifatturiero d' Italia. Attratta nel vortice di quel grande litigio medievale che fu la lotta tra il Papato e l' Impero per la supremazia, Siena aveva sciupato tutte le sue energie politiche nelle guerre fra Guelfi e Ghibellini, ma aveva potuto conservare gran parte delle sue sostanze, ed era quindi una residenza ambita dagli artisti e dai letterati. Costoro rifletterono nei propri lavori l'umore mistico e immaginoso della popolazione senese, dando origine a quella scuola di Siena che è celebre in tutto il mondo a causa della perfezione del suo colore e del carattere delicatamente emotivo delle sue scene.

Dobbiamo guardarci dall'errore, abbastanza comune in America, di trovare forti analogie tra le allegre tele dei grandi Olandesi e Fiamminghi e le vivaci scene della scuola senese. I Senesi avevano ancora nelle vene il sangue degli antichi mosaicisti; Ravenna e Bisanzio continuavano a guidarli mentre stavano mescolando i loro colori e spalmandoli sui freschi intonachi dei muri. E quando Siena perdette la sua indipendenza e divenne parte dei dominii di Firenze restando in qualche modo tagliata fuori dal resto del mondo, il medio evo continuò a indugiare entro le sue mura, facendone un'isola di tradizione medioevale nel mare degli esperimenti della rinascenza.

Dopo i grandi pittori del Due e del Trecento — Duccio di Buoninsegna, Simone Martini, Lippo Memmi e i fratelli Lorenzetti — altri perpetuarono in pieno Rinascimento la tradizione di fantasioso lirismo della scuola, come Giovanni di Paolo e il Sassetta.

Ma dopo che la città cessò di essere una metropoli in miniatura e divenne una colonia di Firenze, gli artisti senesi perdettero il loro mer-

cato. Anche gli architetti furono costretti a cercar lavoro altrove, perchè l'edilizia non prospera dove non c'è denaro. E la città, che per quasi due secoli era stata uno dei più interessanti centri artistici di Europa, entrò in un periodo di letargo.

CAPITOLO VENTICINQUESIMO

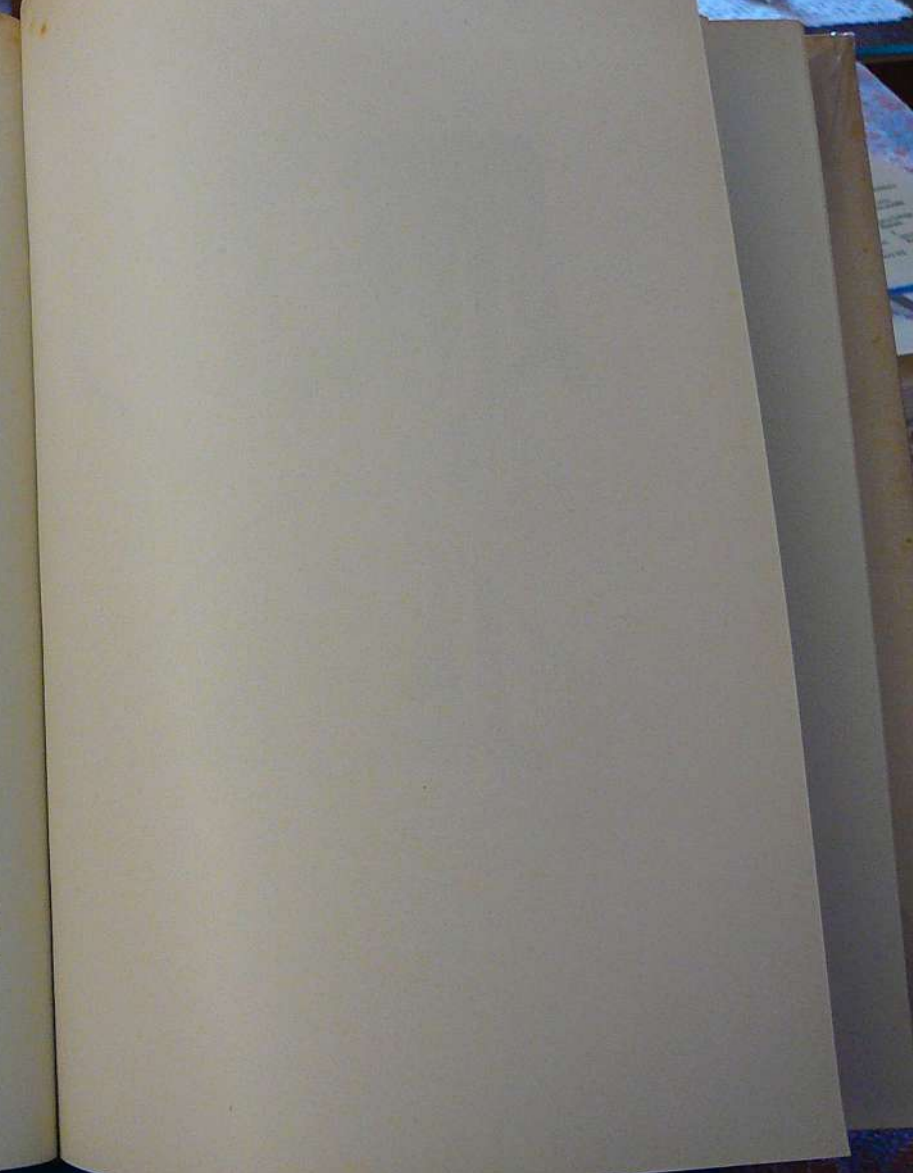
FIRENZE CONQUISTA IL SUO POSTO AL CENTRO DEL MONDO DELLE ARTI

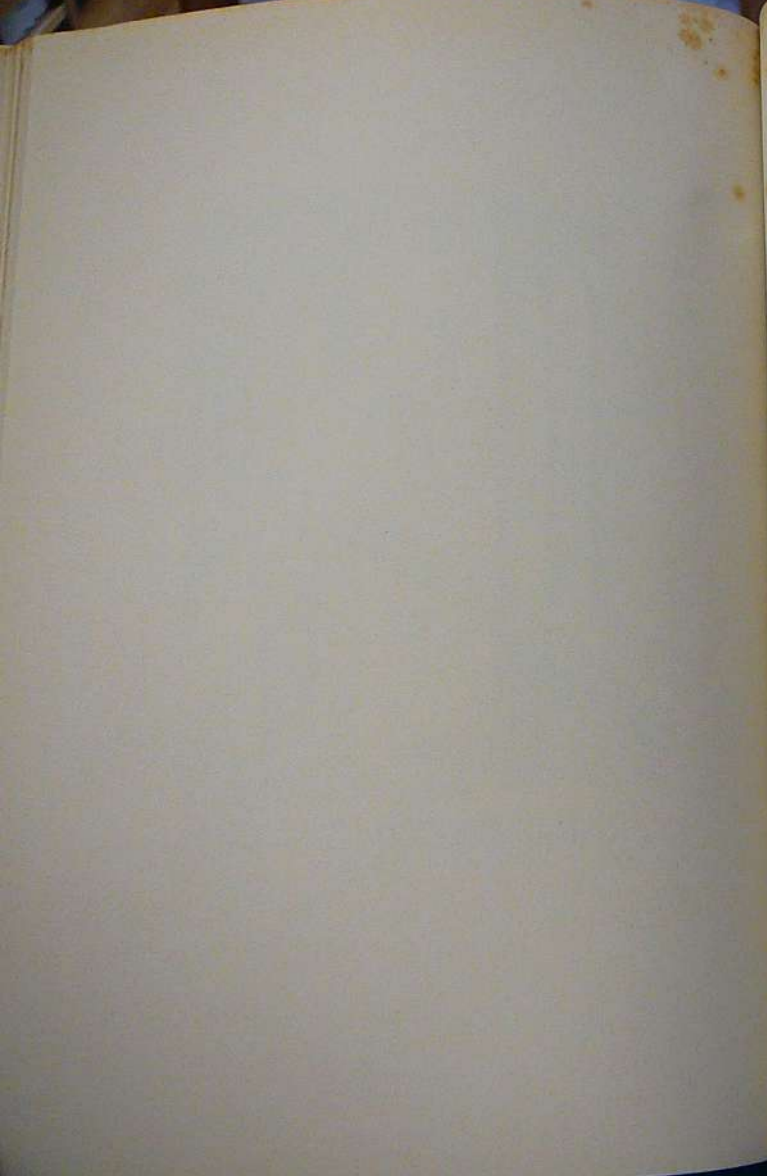
E Paolo Uccello fa qualche interessante scoperta nel campo della prospettiva.

Agli eroi del nostro tempo, più cari al nostro cuore, siamo soliti affibbiare nomignoli d'affezione. E quando una nazione possiede degli individui che meritano tanto onore, tutto il resto del mondo si interessa a lei.

Firenze riservò quell'onore ai suoi artisti. Erano conosciuti da tutto il popolino. Ognuno sapeva dove stavano di casa, qual lavoro avevano testè terminato (e se avevano o no intascato gli onorari promessi), quale altro lavoro stavano per incominciare (e l'importo che ne dovevano ricavare), se facevano rigar diritto le mogli (o viceversa), se pagavano regolarmente i loro apprendisti, ed altri particolari di questa natura che dimostravano chiaramente come i Fiorentini prendessero tutti un interesse molto diretto e molto personale in quelle cose.

C'era, per esempio, Paolo di Dono, figlio d'un barbitonsore - chirurgo di Firenze. Aveva fatto l'apprendista presso Lorenzo Ghiberti, lo scultore in bronzo che fece le celebri porte del Battistero di Firenze. In seguito Paolo di Dono lavorò a Venezia, nell'arte del mosaico, e finalmente si dedicò alla pittura. E poichè sembra che si specializzasse nel ritrarre gli uccelli, Firenze lo soprannominò Paolo Uccello.

Come Giovanni da Fiesole fosse diventato Frate Angelico, ho già accennato in un capitolo precedente. Poi c'era un Donato, figlio di Niccolò di Betto Bardi, membro della corporazione dei pettinatori della lana. Da ragazzo lavorò presso un orefice, e più tardi andò a Roma col Ghiberti per studiarvi le antichità, e quando tornò a stabilirsi a

Il Taj Mahal è senza dubbio uno dei più meravigliosi monumenti pensati dal genio umano...

ma chi s'accosti obbiettivamente al Ponte di Brooklyn,
lo trova altrettanto meraviglioso, e più imponente.

Firenze diventò quel grandissimo scultore che tutti sanno, e così popolare che si guadagnò l'affettuoso diminutivo di Donatello.

Un altro famoso pittore che subì un'analoga trasformazione di nome, fu Tommaso Guidi, figlio d'un notaio fiorentino. Nel suo caso, però, il soprannome Masaccio che gli fu decretato aveva un accento peggiorativo, perchè conduceva una vita trascurata e distratta da ogni cura mondana. Chiunque visiti a Firenze la Cappella Brancacci deve riconoscere ben meritata la popolarità ch'egli si guadagnò.

Tra la morte di Giotto nel 1337 e quella di Domenico Ghirlandaio nel 1494, furono così numerosi nella città del Giglio i pittori, scultori, gioiellieri, orafi, argentieri, incisori in rame, lavoratori del vetro e via dicendo, che mi è impossibile in queste pagine enumerarne i nomi e le opere. Ma ne menzionerò alcuni, per destare nel lettore la curiosità di cercare altrove i ragguagli concernenti gli altri.

In prima linea, Masaccio, già nominato. La sua opera più importante è la Cappella Brancacci, in Santa Maria del Carmine a Firenze. Gli affreschi, iniziati da Masolino da Panicale, furono condotti a termine dal suo discepolo Masaccio, e sollevarono grande rumore, perchè si distaccavano sensibilmente dalla maniera di Giotto, non osservando più le regole tradizionali secondo cui il « murale » doveva far parte integrante dell'architettura e non aspirare ad un ruolo individuale come dipinto. Gli affreschi del Masaccio formavano « quadri a sè ». Perciò incisero una così profonda impronta nel mondo artistico che per molti secoli la Cappella Brancacci divenne la scuola in cui s'adunavano tutti gli artisti giovani per imparare il loro mestiere.

Masaccio non gode ancora universalmente la fama di un Michelangelo o di un Raffaello, a cagione forse del fatto che la sua opera (egli morì giovanissimo) è quasi tutta racchiusa nel breve spazio di questa Cappella Brancacci, ma il suo nome diventa di anno in anno più splendido e la sua gloria sembra destinata a divenire universale perchè in verità questo pittore fu un genio di fortissima personalità. La sua pittura, fortemente colorita, per quanto priva di effetti, e profondamente chiaroscurale, riassume e sviluppa in termini classici l'intuizione giottesca.

Masaccio tuttavia morì prima di aver interamente terminato la Cappella, e fu Filippino Lippi che la completò. Questo Filippino era figlio del celebre Filippo, anch'egli pittore, autore di alcune deliziose Madonne in cui ritrasse le fattezze della propria moglie. Filippo si era poi fatto frate carmelitano, e Lorenzo il Magnifico fece erigere sulla sua tomba un grandioso monumento commemorativo.

C'era Andrea del Castagno, che molti chiamavano Andrea degli

Impiccati, perchè aveva dovuto ritrarre le figure degli istigatori d'una sommossa ch'erano stati condannati alla forca; il dipinto doveva ornare il Bargello, il palazzo del podestà. Andrea del Castagno fu sospettato d'aver fatto assassinare Domenico Veneziano, perchè riteneva che questo suo collega fosse venuto a conoscenza della formula segreta con cui i fratelli Van Eyck preparavano i colori all'olio, e non volesse rivelargli la sua scoperta. Ma fu facile provare che l'accusa contro Andrea era infondata, perchè Domenico Veneziano morì tranquillamente nel suo letto, e per giunta quattro anni dopo di lui.

C'era Benozzo di Lese, più noto come Benozzo Gozzoli. C'era Andrea Verrocchio, pittore, scultore ed orafo, maestro di Leonardo da Vinci e autore di uno dei più bei monumenti equestri del mondo, la statua del condottiero bergamasco Bartolomeo Colleoni. Poi c'era Botticelli, il cui vero nome era Alessandro di Mariano Filipepi, discepolo di Fra' Filippo Lippi, disegnatore di gran talento, autore di illustrazioni della Divina Commedia. A Botticelli viene rimproverato un temperamento nervoso e squilibrato, che spiegherebbe il tocco emotivo dei suoi dipinti, qualità — d'altra parte — troppo insistente, tanto che vien fatto di desiderare in essi una maggiore robustezza, desiderio d'altronde gratuito perchè Botticelli, nel suo genere e nel suo stile, raggiunse la più acuta perfezione. Sempre malaticcio, toccò ciò nonostante l'età di 66 anni. Negli ultimi anni si era dato al misticismo, perdendosi sempre più in speculazioni religiose. Ciò che spiegherebbe l'eccezionale favore che godette presso gli Inglesi e gli Americani dell'epoca vittoriana.

Per concludere questo capitolo, citerò ancora una volta il nostro amico Paolo Uccello, per onorarne la memoria, perchè il suo nome è legato alle prime applicazioni in pittura delle leggi della prospettiva lineare, da lui intese nella loro possibilità di trasfigurazione geometrica e frontistica delle cose. La prospettiva, come già dicemmo, è il metodo scientifico che ci permette di presentare un effetto come lo si vede da un determinato punto di vista, conferendogli un effetto tridimensionale pur usando due dimensioni sole.

Nel Rinascimento se ne valse per primo, per necessità artistica più che scientifica, il grande architetto Filippo Brunnelleschi.

Dopo le scoperte fatte dal Quattrocento fiorentino, naturalmente i pittori procedettero nei loro lavori come un aviatore porta il suo apparecchio servendosi di tutti gli strumenti che la scienza ha messo a sua disposizione. Specialmente gli artisti dotati d'una mentalità matematica, come il Durero, il tedesco Albrecht Dürer, studiarono con tanta diligenza questo affascinante enigma della prospettiva, che oggi non esiste problema, per quanto complicato, da una capriola eseguita da un

elefante ad una caduta a vite d'un aeroplano, che non possa essere espresso così da rispondere a tutte le regole della prospettiva. Oggi non vi sono che i Cinesi, e i marmocchi, che non si curino della prospettiva. E v'è chi sostiene che è questa la ragione dell'interesse che suscitano i loro dipinti.

CAPITOLO VENTISEESIMO

I PUTTI

I paffutelli Bambini Gesù resuscitati dagli scultori fiorentini.

Per i primi seicento anni dopo la caduta dell' Impero Romano la scultura era scomparsa quasi completamente dalla faccia della terra, e solo verso la metà dell'undicesimo secolo lo scalpellino ritrovò il suo posto al sole. Fu come se la scultura, nell'Occidente europeo, ricominciasse da capo, ritrovando il senso della forma plastica dopo le decorazioni coloristiche in superficie dei Bizantini, ed esprimendo in modo astratto e tuttavia con ingenua vivacità cose e figure del mondo quotidiano.

Quando poi l'umor gotico pervase i popoli del medio evo, quando sorsero i Comuni, e i cittadini cominciarono a prestar l'orecchio a quel « bel racconto di fate narrato in un mondo ancora pieno di brutalità » del quale ho fatto cenno in un altro capitolo, allora le severe statue delle chiese romaniche vennero gradatamente sostituite da figure di un tipo nuovo, perchè più umanamente patetiche ed espressive: come quelle scolpite da Niccola Pisano e soprattutto da suo figlio Giovanni a Siena, a Pistoia e a Pisa.

Anche la forma delle nuove chiese gotiche contribuì a questo mutamento. I muri tozzi della chiesa romanica non ispiravano lo scultore. Ma un edificio che consisteva per lo più di pilastri, e di una facciata destinata a dar ricetto a tutti i santi del paradiso, pareva fatto apposta per invitare gli scultori a sbizzarrirsi nel rivestirlo di sculture dalla base fino alla cuspide della più alta guglia. Le cattedrali di Reims e di Amiens stanno a indicare a qual grado di perfezione potè salire quel « cantico di pietra ».

Poi venne il grande ringiovanimento della fede cristiana nel tredicesimo secolo. Lo stesso spirito di allegria infantile che san Francesco

aveva infuso nella pittura del suo tempo cominciò a rendersi manifesto anche nella scultura. E, come era da prevedersi, fu anche a Firenze che questa nuova scultura raggiunse l'apice del suo sviluppo. Non alludo qui, è chiaro, all'opera di Donatello, questo Masaccio della scultura e che come Masaccio seguiterà a crescere di valore davanti alla posterità sempre più ammirata, o a quella di Jacopo della Quercia, e meno ancora a quella di Michelangelo e degli altri sommi dell'ultimo periodo del Rinascimento. Essi stanno in una categoria a sè. Le loro opere mozzano il fiato, letteralmente, a chi le vede per la prima volta. Alludevo invece a qualche cosa di molto più modesto, ma tuttavia capace di penetrare sino in fondo al cuore: alludevo ai Putti di Luca della Robbia e di Desiderio da Settignano. Poichè questi artisti si erano affrancati dalla dogmatica severità dei loro predecessori, si presero anche la libertà di lavorare su di una sostanza che da un millennio era andata in disuso: la terracotta.

Nel decimo secolo essa aveva fatto una ricomparsa nel settentrione d' Europa, dove la creta abbonda, mentre scarseggiano gli altri materiali da costruzione; e gli architetti l'avevano usata nelle decorazioni dei muri delle chiese. Gli scultori italiani del quindicesimo secolo ne estesero l'uso alle figure in bassorilievo, come era già stato fatto dagli Elleni e dai Romani. Ma perfezionarono la vecchia tecnica mediante un ritrovato molto interessante. Oltre a dipingere la terracotta, la smaltarono. Come facessero, non so: è una delle cose che non ho mai visto fare. Ed esito a scrivere, su argomenti di questo genere, a lume di naso.

CAPITOLO VENTISETTESIMO

L'INVENZIONE DELLA PITTURA AD OLIO

I fratelli Van Eyck mostrarono ai loro colleghi di Gand una maniera interamente nuova di mescolare i colori.

Non fu una scoperta fortuita, nè repentina. Già al tempo dei Greci i pittori si preoccupavano di trovare una sostanza capace di legare i colori, così che restassero inalterabili ed appiccicati alla materia su cui li applicavano, e non perdessero la brillantezza. Avevano provato l'aceto, il bianco d'uovo, ed altre misture; e i tentativi proseguirono per secoli. Nel medio evo gli artisti continuarono a servirsi, per la pittura murale, della tecnica dell'affresco. Quando invece si trattava di eseguire dei dipinti trasportabili, bisognava rivestire di tela la tavoletta di legno, poi rivestire la tela con due o tre strati di gesso, poi strofinare il gesso finchè risultasse liscio e lucido come il marmo. Finalmente su questa superficie venivano trasferite le linee preliminari del disegno, come oggi i disegni a matita sulla pietra litografica. Di regola veniva usato un fondo verdognolo o bruno, e su questo venivano poi applicati i colori richiesti dal caso, legati con bianco d'uovo. Ma ogni singola pennellata era definitiva; nel senso che risultava difficile rimediare ad eventuali deficienze ed eseguire correzioni. C'era inoltre l'inconveniente che talvolta i colori non tenevano, e dopo qualche tempo il fondo bruno o verdognolo dava a tutto il dipinto un aspetto macabro, sinistro.

Finalmente, nella prima metà del Quattrocento, si sparse la voce (che fece drizzar le orecchie ai pittori italiani) che nelle remote Fiandre era stato scoperto un nuovo modo di preparare i colori, ma nessuno riusciva a sapere di che si trattasse, perchè naturalmente il segreto era gelosamente custodito. Si seppe solo che gli inventori erano due fratelli, nativi di Maeseyk nel Belgio, e chiamati Huybrecht e Jan van

Eyck. Huybrecht (1366 - 1426) era il primogenito, e Jan era il suo apprendista.

Anche il loro modo di dipingere si differenziava da quello degli Italiani, in quanto questi ultimi provenivano, per così dire, dalle file dei mosaicisti, mentre i Fiamminghi, all'origine, s'erano specializzati nella miniatura di manoscritti. Nel mezzogiorno dei Paesi Bassi questi manoscritti erano apprezzatissimi e perciò raggiungevano prezzi molto elevati, che i borghigiani di Gand e di Bruges non si facevano scrupolo di pagare perchè erano, dopo i Fiorentini, i più ricchi mercanti d' Europa. Le due città erano sufficientemente distanti dal mare per non risultare esposte agli attacchi dei pirati, e per giunta erano allacciate per vie fluviali con le città dell'interno d' Europa; così che godevano di una situazione ideale per agire da intermediarie tra il continente e le Isole Britanniche.

L' Inghilterra era a quel tempo remota dal resto del mondo. Per lunghi secoli era stata alla mercè di qualunque tribù scandinava o germanica alla quale saltasse il ticchio di attraversare il Mare del Nord. Finalmente era stata conquistata da un duca normanno. L'usurpatore non solo le impose l'uso della propria lingua e delle proprie leggi, ma introdusse nell'isola anche l'architettura e le arti che erano in onore nei suoi possedimenti continentali. La cattedrale di Durham, infatti, iniziata nel 1093, ventisette anni dopo la battaglia di Hastings, era in origine di stile romanico, ma durante i cento anni che occorsero alla sua costruzione subì i mutamenti imposti dalla nuova moda e finì per risultare un edificio di stile gotico. E anche nelle chiese di data posteriore — di Wells, di Peterborough, di Westminster — il gotico prevalse, sebbene modificato dal gusto insulare degli architetti locali.

Nel campo dell'arte l' Inghilterra procedette abbastanza benino dopo la conquista normanna, ma in quello del commercio restò in coda. Quanto alle industrie, era impossibile che fiorissero in quel paese dilaniato dalle lotte feudali. Si può dire che durante tutto il medio evo l' Inghilterra avesse un solo articolo d'esportazione: la lana. Le Fiandre, invece, godendo di un periodo di relativa tranquillità, poterono dedicarsi all'industria tessile; tessevano la lana che importavano dall' Inghilterra, e vendevano i prodotti finiti in tutta l' Europa occidentale. In altre parole, detenevano il monopolio del commercio della lana. E, come accadde anche a Firenze, non appena i capitalisti ebbero accumulato risparmi, li impiegarono in ogni sorta di investimenti.

Anche la politica internazionale contribuì al destino delle Fiandre. Esisteva a quel tempo nel cuore d' Europa una specie di Stato, che è

scomparso da molto tempo. Aveva cominciato ad acquistare importanza quando il figlio di Carlomagno divise tra i suoi tre figli l'eredità paterna: era il paese noto sotto il nome di Borgogna. Cadde nelle mani di una famiglia ducale, capacissima e priva di scrupoli, che mirava a farne un vasto regno stendentesi dal Mediterraneo fino al Mare del Nòrd. Se avesse potuto fondarlo, e se questo regno avesse potuto mantenersi indipendente, sarebbe stata una manna per il resto dell' Europa, perchè avrebbe costituito uno Stato cuscinetto tra la Francia e la Germania e forse evitato un gran numero di guerre. Ma l'obbiettivo non fu raggiunto. Tuttavia la Borgogna, all'apice del suo sviluppo, fu alla testa di tutta l' Europa per quanto si riferisce al benessere dei suoi abitanti, e i suoi duchi conducevano una vita di lusso adeguata ai cospicui fondi di cui disponevano. Alla fine, i Duchi di Borgogna furono messi fuori combattimento da uno dei più odiosi personaggi che abbian mai occupato il trono di Francia, ma durante il periodo della loro prosperità, realizzarono grandi cose. Chi visiti Bruges e Gand anche oggi dopo il loro letargo secolare, riesce facilmente a ricostruire lo sfondo di magnificenza sul quale spiccarono le figure di quei Duchi, sempre primi attori in tutti i drammi dell'alta società medioevale.

Questo lo scenario sul quale i fratelli Van Eyck fecero la loro comparsa al principio del Quattrocento. Vissero la maggior parte della loro vita nelle Fiandre. Lavoravano lentamente ma con deliberatezza, e la loro produzione fu limitata. Il loro stile era identico; tanto che ci è impossibile, studiando il celebre fronte d'altare della chiesa di Saint-Bavon di Gand, stabilire dove Huybrecht abbia smesso il lavoro che Jan portò a compimento. La loro abilità venne immediatamente riconosciuta dai contemporanei. Huybrecht era pittore di corte presso il Duca di Borgogna che risiedeva a Bruxelles, mentre Jan fu dapprima pittore di corte presso il Conte d' Olanda, che per lo più risiedeva in quel suo padiglione di caccia che doveva diventare la città dell' Aja. Dopo la morte del fratello, Jan fu nominato pittore di corte del Duca di Borgogna. Nel 1428 fece parte dell'ambasciata che Filippo il Buono spedì a Lisbona per chiedere la mano di Isabella del Portogallo, ed eseguì il ritratto della futura sposa. Huybrecht morì a Gand nel 1426 e fu sepolto nella cattedrale dov'era (ed è) esposta la sua celebre *Adorazione dell'Agnello*. Jan morì a Bruges nel 1441 e fu sepolto nella chiesa di San Donato.

Questo è all'incirca tutto quel che sappiamo sul loro conto. Ma è sufficiente per permetterci di vederli abbastanza bene. Erano due onesti lavoratori, paghi di essere riconosciuti come tali, ma consapevoli

del valore delle loro opere e del rispetto che entrambi meritavano come maestri.

All'esordio della loro carriera dipingevano solo soggetti religiosi, ma tosto uscirono da questo campo ristretto e tentarono il ritratto. Il celeberrimo ritratto del giovane Arnolfini con la sposa tradisce, nella cura dei particolari, il tocco di artisti cresciuti nella scuola di miniatori di manoscritti. I loro paesaggi, e le nature morte, rivelano una meticolosità di osservazione e di esecuzione che ci dice, sulla vita del tardo medio evo, più assai di quanto potrebbero dirci interi volumi di parole stampate.

Così dicasi degli altri pittori che lavorarono nelle Fiandre in quel periodo di tempo o in quello immediatamente successivo. C'era Rogier van der Weyden, da Bruxelles, il primo tra i Fiamminghi che visitarono l' Italia a scopo di studio. C'era Hugo van der Goes, che lavorò anche per le fabbriche d'arazzi e di vetri istoriati di Bruxelles e di Gand. C'era Gerard David, il primo tra gli Olandesi a salire in fama di pittore, e anche l'ultimo dei grandi maestri della scuola fiamminga; e c'era un altro immigrato, Hans Memling, un Tedesco che dopo aver studiato a Colonia si trasferì a Bruges e vi dipinse, nell'ospedale, quel meraviglioso altare di Sant'Orsola che ha conservato intatta fino ai nostri giorni tutta la sua freschezza di colorito.

Una cosa è certa: i primi pittori ad olio sapevano preparare i colori così che i loro dipinti resistettero al tempo e al clima molto meglio di numerosi quadri eseguiti nei secoli seguenti. È vero che lavoravano nelle migliori condizioni possibili. Avevano tutti gli assistenti che occorrevano e non avevano bisogno di affrettarsi. Non erano mai disturbati da chiamate telefoniche. Ed erano artigiani ancora rispettosi di quelle sane regole tradizionali state inculcate in loro, quando erano apprendisti, con tanta insistenza da risultare indimenticabili.

La rinomanza di questi pionieri fiamminghi si propagò rapidamente, promovendo un nuovo entusiasmo per la pittura in Germania, specialmente nella valle del Reno. Aprì la strada e diede anzi l'avvio alla pittura olandese. In Italia, poi, determinò una vera « corsa al rialzo »: tanto che per descriverla dovrò dedicare all'argomento un capitolo coi fiocchi. Ma nelle Fiandre la scuola dei grandi primitivi cessò con la stessa subitaneità con cui era sorta. Più tardi risorse, con Breughel, Rubens e Van Dyck; ma per il momento la produzione artistica si ridusse a niente. Ne spiegherò il perchè e il come dopo che avrò ricordato le grandi cose che intanto avevano luogo in Italia.

CAPITOLO VENTOTTESIMO

L'ETÀ AUREA DELLA PITTURA ITALIANA

« Mandateci una dozzina di fiorentini di prima qualità e una mezza dozzina di veneziani di seconda ».

Poichè l' Italia è sempre stata la Mecca sospirata così dagli esteti che amano viaggiare come dai viaggiatori che si credono esteti, gli abitanti della penisola hanno sempre gelosamente custodito tutto quello che ai loro occhi meritasse una data e un'etichetta. Col risultato che parte almeno delle cose conservate può peccare di autenticità, nel senso rigoroso che questa parola assume ai nostri giorni sul mercato dell'arte. Ci sono dei dipinti che portano firme che fanno trattenere il fiato, ma nessuno può garantire che i sommi maestri li abbiano eseguiti interamente di propria mano. È risaputo, per esempio, che il « divino pittore », Raffaello, in molti casi si limitava a fornire l'abbozzo delle figure, e lasciava la cura di finire il quadro ai suoi numerosi apprendisti, che così imparavano il mestiere.

La tecnica stessa della pittura consigliava, a quei tempi, l'uso di questa pratica. Era ancora in voga la tempera, metodo che già i Romani avevano usato per legare i colori, e il cui processo era per qualche verso simile a quello che da ragazzi chiamiamo « disegnare a colori ». Il lettore afferrerà meglio il mio pensiero se rievocherà la prima volta che ebbe in regalo una scatola di colori e il relativo libretto. Su questo libretto i modelli colorati erano riprodotti sulla pagina vicina mediante le sole linee di contorno in nero, e l'artista in erba aveva il dovere di riempire coscienziosamente gli spazi bianchi coi colori voluti dal modello. Se non faceva le cose a modo, l'azzurro del cielo straripava nel rosso dei tetti, e ne risultava un'isola violacea, il cui effetto ricordava qualcuno dei lavori tardivi di Vincenzo van Gogh, che si curava poco

del colore del cielo purchè ognuno capisse che era proprio il cielo che egli aveva voluto riprodurre.

La tecnica nuova, che aboliva le linee di contorno e voleva che il colore dicesse da solo tutto quel che aveva da dire, la tecnica fiamminga di cui ho fatto cenno nel capitolo precedente, non venne estesamente adottata in Italia finchè i Veneziani non l'ebbero imparata alla perfezione. E i Veneziani la impararono solo dopo che la pittura ad olio ebbe conquistata la supremazia. Cento anni dopo la morte dei Van Eyck, gli Italiani facevano ancora uso della tempera, valendosi del bianco d'uovo per legare i colori, e si limitavano ad aggiungere qualche pennellata di colori ad olio per ravvivare l'effetto generale del dipinto. Perchè i colori ad olio conferivano un « lucido » che la tempera non dà, e che gli amatori erano disposti a pagare a più alto prezzo.

Anche il mercato, per il quale i pittori italiani lavoravano, era meno esigente di quanto sia oggidì. I dipinti italiani erano ricercatissimi, e ciò che il pubblico voleva erano le firme d'autore. Le grandi firme erano relativamente scarse, com'è facile capire, e non sarebbero bastate a soddisfare la domanda che proveniva da tutte le parti del mondo. Precisamente come gli odierni compositori di *jazz* hanno troppo da fare per attendere personalmente all'istrumentazione e quindi assoldano stuoli di armonisti per adibirli a quest'ufficio, così i sommi maestri del Cinquecento affidavano ai loro assistenti la cura dei particolari e si contentavano di sorvegliarne e dirigerne l'operato, per assicurarsi che i patroni non dovessero riportare l'impressione di essere stati serviti male.

A questo punto il lettore si chiederà perchè io continui a parlare di pittura soltanto, quasi che altre forme d'arte non avessero subito l'influsso del Rinascimento. È questione che le altre arti, a quel tempo, erano meno in evidenza della pittura. Tutte le società rinascenti attraversano sempre un periodo in cui onorano la pittura più delle consorelle. Gli architetti e i gioiellieri sono sempre i primi a comparire sulla scena, perchè l'uomo, si sa, ha bisogno di ripararsi dalle intemperie, e la donna ha bisogno di adornarsi; ma al seguito immediato dell'architetto e dell'orafo procedono il pittore e lo scultore.

Nel Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento gli Italiani non pensarono che ai dipinti. Fu solo nella seconda metà del Cinquecento che la musica, col Palestrina, si fece valere. La letteratura aveva nel frattempo prodotto il Petrarca e il Boccaccio, ma nè il cantore di Laura nè l'inventore della novella, nè i mille letterati che si applicarono alla gigantesca impresa di riattizzare il sacro amor delle lettere, già vanto delle antiche società, sapevano parlare alle masse con la stessa

eloquenza dei pittori. Poichè mi riesce impossibile enumerarli tutti in un libro di questo genere, mi limiterò a tratteggiare le figure dei Titani.

Tiziano

Era figlio di Gregorio Vecelli, soldato e uomo politico. Nacque nel 1477. Come molti di quei fortunati che all'età di settant'anni montano ancora a cavallo o giuocano al tennis o digeriscono l'aragosta o leggono senza occhiali, Tiziano si vantava di portar bene i suoi anni, compiacendosi anzi di esagerarne il numero. Scrivendo nel 1571 al re Filippo di Spagna lo informava di esser entrato nel suo novantacinquesimo anno. Le indagini moderne compiute negli archivii dell'antica repubblica veneta sembrerebbero indicare che Tiziano si era aggiudicata una diecina d'anni in più del vero. Ma d'altra parte risulterebbe in realtà che probabilmente morì nel suo novantanovesimo anno, di peste. L'infierire del morbo segnò il termine della prosperità della famiglia Vecelli. L'elevatezza dei compensi che Tiziano aveva sempre ricevuto per i suoi lavori lo mise in grado di tener casa in grande stile, come si conveniva ad un sommo artista che era anche conte del Sacro Romano Impero e cavaliere dello Speron d'Oro, e il cui desco in una memoranda occasione era stato onorato nientemeno che dall'augusta presenza del Re di Francia. Suo figlio morì poco dopo di lui, e il palazzo, rimasto incustodito per alcuni giorni, venne invaso dal popolino che ne asportò tutti i valori asportabili. Usanze del tempo: ma non molto dissimili dal vezzo oggi in auge tra i nostri esattori fiscali americani che invadono le case dei nostri defunti genitori e sequestrano il settanta per cento di tutto quanto vi possono trovare.

Tiziano viaggiò molto, ma il suo domicilio fisso fu sempre Venezia. Egli stesso si identificò così completamente con la vita della città, che ancora oggi ci riesce difficile pensare a Venezia senza pensare a Tiziano, o viceversa. Perchè quel gran signore del pennello rappresentò così degnamente la cultura della repubblica, che quand'anche andassero perduti tutti i documenti scritti relativi alla storia di Venezia nel Cinquecento, potremmo facilmente ricostruirla in base ai ritratti e alle pale d'altare eseguiti da Tiziano nel suo studio sul Canal Grande.

La sua carriera è interessante da vari punti di vista. Venezia fu tra le grandi città d' Italia l'ultima a sentire l'influsso del Rinascimento. La fiera razza di patrizi che avevan fatto della loro città il centro del massimo impero coloniale del medio evo, seppe preservarsi incontrastata quasi fino alla fine del Cinquecento. I dogi solenni, sa-

pendo che la naturale inclinazione alla frivolezza poteva indurre i loro prosperosi sudditi a convertire tutte le stagioni in altrettanti carnevali di Venezia, e desiderosi di custodire intatte le ancestrali virtù della stirpe veneta, avevano emanato leggi così austere ed efficaci, che la vita pubblica subì una sosta di quasi trecento anni. Dal canto loro, gli artisti preferivano continuare a dipingere secondo il gusto e le regole bizantine, che perciò sopravvissero in Venezia anche dopo che i Turchi ebbero conquistata Costantinopoli.

La scuola di pittura che era stata impiantata sull'isola di Murano, centro ancor oggi dell'industria vetraria veneziana, e culla dei Vivarini, una delle più interessanti famiglie medioevali, dominava tutto il campo della pittura e faceva il viso brusco ad ogni innovazione. A Venezia, dunque, non c'era posto, nè avvenire, per i pittori d'avanguardia. I giovani egregi, come Donatello e il Mantegna, che altrimenti si sarebbero senza dubbio stabiliti a Venezia, preferivano aprire le loro botteghe in città minori, come Padova.

Era prevedibile una reazione a questo stato di cose. E si manifestò nella seconda metà del Quattrocento, allorchè cominciavano a sparire i più alti esponenti della vecchia generazione. Quando l'ultimo pittore fedele alla vecchia scuola fu sepolto in una delle innumerevoli chiese che costellavano i centodiciassette isolotti su cui sorge Venezia, i nipoti e pronipoti lanciarono un potente « uff ! » di sollievo, e si disposero a far man bassa sulle ricchezze che gli avi avevano accumulate durante quei molti secoli in cui avevan dettato legge a Papi e a Sultani.

Da quel momento, l'incantevole Venezia diventò il centro della moda e il quartier generale della gioia. Per due secoli e mezzo, e cioè fino al giorno che un corpo di guardie di sanculotti francesi soppresse l'antica e veneranda repubblica, Venezia fu la mèta di viaggio di chiunque possedesse molto denaro e desiderasse spenderlo in bagordi. Ed ecco tutti gli artisti e pseudo-artisti d'Europa affrettarsi verso la festosa laguna. Pittori e scultori vi mietevano ricchi raccolti, al pari dei cuochi, dei cantanti d'opera, dei giocatori di professione e di chiunque contribuisse per un verso o per un altro a provvedere piaceri e raffinatezze ai membri dell'alta società.

Tra i primi ad arrivare fu un giovanotto proveniente dalla Sicilia, tale Antonello da Messina, che con una sua pala d'altare per la chiesa di S. Cassiano fece colpo nell'ambiente pittorico della città. Ma anche il talento locale non tardò a fare la sua comparsa. I Bellini di due generazioni si affermarono infatti come grandi artisti, e il più noto fra essi è Giovanni Bellini, dotato di un meraviglioso senso del colore. Come Giorgione, come Carpaccio e come molti altri grandi Veneziani,

Gentile Bellini, fratello di Giovanni, si specializzò nel ritrarre i santi sotto le spoglie di graziosissime dame e di prodi gentiluomini. Un siffatto atteggiamento di fronte ai soggetti religiosi era tollerato a Venezia, perchè l'Inquisizione non osò mai funzionare sul territorio della repubblica. Alla censura pensavano i dogi, che non si lasciavano commuovere dalle ire della Santa Sede.

Questo, in poche parole, l'ambiente in cui Tiziano trascorse la sua vita lunga e laboriosa. Apprendista dapprima nella bottega di un mosaicista, passò poi al servizio di due Bellini, Gentile e Giovanni figli di Jacopo, per impararvi la pittura. Appena ritenne di saperne abbastanza, si mise in società con Giorgione, che aveva all'incirca la sua età ma morì giovanissimo. Insieme eseguirono una serie di affreschi nei magazzini di certi esportatori tedeschi che vivevano a Venezia. Morti i Bellini, Tiziano ne ultimò le opere incominciate nel palazzo ducale.

Fu questo il principio d'una carriera che ebbe, per la prima volta in quell'epoca, la caratteristica dell'indipendenza, in quanto Tiziano fu il primo artista di professione che non cercò e non volle patroni fissi. Non fu mai, ufficialmente, « pittore di corte ». Titolo onorifico, senza dubbio, ma per qualche verso non molto dissimile da quello di buffone di corte, o musico di corte, o cuoco di corte. Tiziano aveva il suo studio particolare, e vi riceveva i clienti, di condizione più o meno alta, che desideravano vedere i suoi dipinti e comperare quelli il cui prezzo fosse adeguato ai fondi di cui disponevano. Egli era tuttavia ancor troppo ligio alla tradizione per non sentire un po' di soggezione a causa dell'indipendenza che si era acquistata, e quando Enrico III di Francia venne a visitare la sua bottega, Tiziano, commosso da tanto onore, volle esprimergli il suo ossequio offrendogli gratuitamente tutti i dipinti che Sua Maestà aveva dimostrato di apprezzare. Ma questo bel gesto fu probabilmente determinato in lui dal ricordo degli umili esordi della sua carriera; certo è che, in seguito, si riservò sempre il diritto di dipingere solo quello che piaceva a lui, e come gli piaceva, e unicamente per le persone che gli piacevano: indipendenza che ben pochi artisti di quel tempo potevano concedersi.

Quanto alla scelta dei soggetti, questi riguardavano qualsivoglia fase della vita, terrena e ultraterrena; e i suoi dipinti, qualunque ne sia il soggetto, rivelano tutti quell'intenso amore della vita che differenziava così profondamente quegli uomini del Rinascimento dai loro predecessori del periodo gotico. E rivelano, per giunta, una qualità che Tiziano fu il primo a introdurre nella pittura. Alludo a quello che noi chiamiamo il fattore psicologico. Le facce di Tiziano esprimono con tanto vigore certi segreti moti dell'animo, che ci vien fatto di sen-

tire che conosceremmo il vero carattere dei suoi personaggi storici quand'anche avessimo i suoi soli ritratti per guidare il nostro giudizio, senza bisogno di ricorrere agli scritti del tempo, alle memorie, agli archivi di stato.

Esaminiamo ad esempio il ritratto del papa Paolo III e dei suoi nipoti. Le facce narrano inequivocabilmente la tragedia di quel vegliardo, che ambiva smodatamente tutto quello che potesse aggiungere alla gloria esteriore della Santa Sede, e che si rendeva conto che gli rimanevano ormai pochi anni di vita e che dopo di lui i suoi indegni nipoti avrebbero demolito tutto quello che egli aveva costruito con tanta alacrità. Oppure esaminiamo il ritratto dell'imperatore Carlo V a cavallo. Si vede che è il più potente sovrano del suo tempo, ma anche l'uomo più derelitto fra i tanti milioni dei suoi sudditi. E il ritratto dell'Aretino è precisamente quanto ci potevamo aspettare rispetto ad un furfante di quel calibro.

In breve, Tiziano fu non solo un artista sommo, instauratore con Giorgione di uno stile pittorico essenzialmente fondato sul colore anzichè sulla forma plastica e sul disegno, ma anche un gentiluomo, — come più tardi Rubens — che con l'esempio della sua vita contribuì a rendere le arti immensamente più rispettate dalla generalità del pubblico.

È curioso che spesso, sentendo nominare un nome celebre, il nostro pensiero rievoca automaticamente un particolare dei meno significativi fra quelli che caratterizzarono l'individuo in questione. Così il nome del Tiziano richiama invariabilmente alla mente d'ognuno quella singolare varietà di rosso cupo e lucente ch'egli conferì alle chiome di parecchie donne che dipinse. Orbene, quello era un rosso che non aveva nulla a che vedere con lui: era semplicemente il rosso di moda a quei tempi. Venezia era la Parigi di allora. E pare che ai Veneziani piacesse quella tinta di capelli, come a noi il biondo platino: perciò il resto del mondo si affrettò a seguire la moda. Sembra che i nostri istituti di bellezza abbiano perduto la ricetta di quella tintura, ma io ho sentito dire che al tempo del Tiziano le donne eleganti si facevano cuocere le chiome dal sole. Stavano due o tre ore sdraiate o sedute al sole sotto enormi cappelli di paglia forati alla sommità e facevano passare i capelli raccolti attraverso quel foro, così che rimanessero esposti al sole mentre il viso restava all'ombra del cappellone. Perchè a quel tempo la pelle color cuoio non incontrava favore; anzi, la cosiddetta carnagione di latte risaltava viemmeglio sotto il « rosso Tiziano » dei capelli. È per questo che le donne del Tiziano hanno tutte la pelle

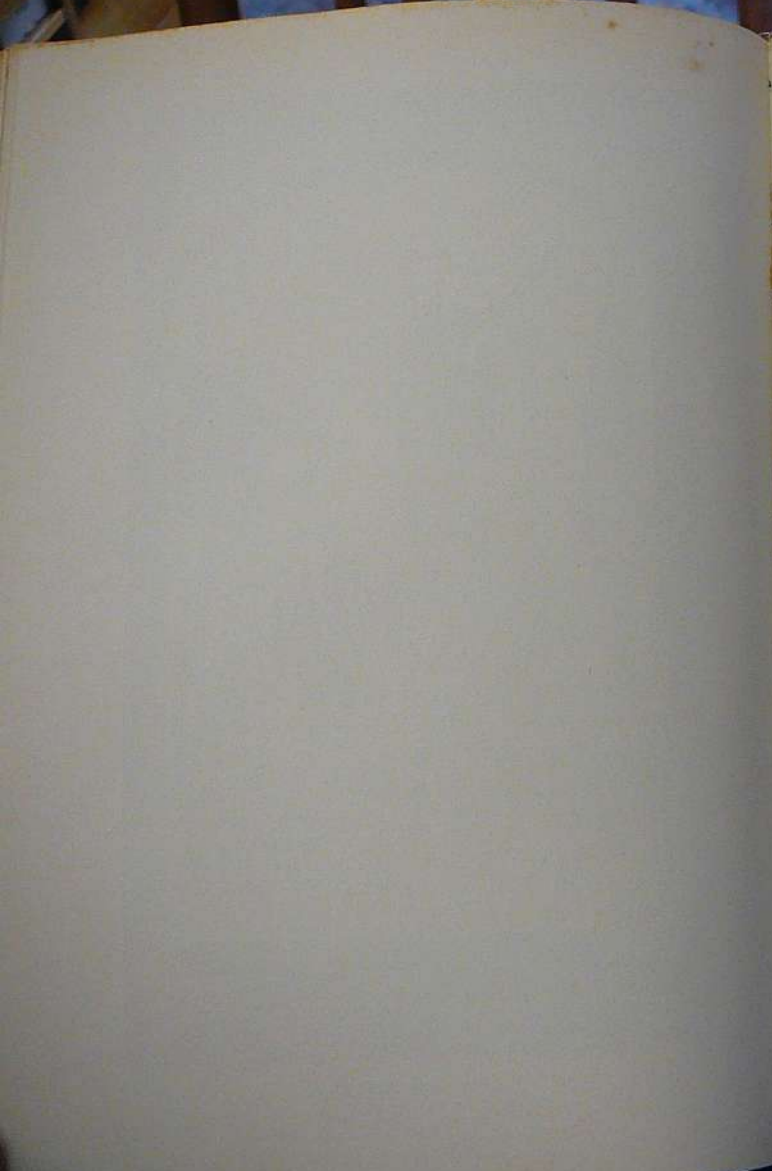
così bianca..., a meno che implorassero il Maestro, a costo di corromperlo, di dipingergliela così. Oggi pagherebbero un *extra* di mille dollari, pur di avere la pelle da creola.

LEONARDO DA VINCI

Sappiamo così poco, e al tempo stesso tanto, sul conto di questo enciclopedico scienziato, che possiamo dar piena libertà alla nostra fantasia e raffigurarcelo come meglio ci aggrada. In una lettera che egli medesimo scrisse a Lodovico il Moro, duca di Milano, offrendogli i propri servigi, troviamo modestamente elencate se non tutte, almeno gran parte delle sue capacità. Questo Lodovico, tra parentesi, fu uno dei più interessanti signori di quel tempo. Apparteneva a quel celebre casato degli Sforza che salì rapidamente in fama non appena il suo capostipite, Giacomo Attendolo, abbandonato il suo sterile podere romagnolo, ebbe stabilito di dedicarsi al banditismo in scala ridotta ma in grandissimo stile. I suoi immediati discendenti, seguendo le sue orme, avevano fatto discrete carriere, e Lodovico, con l'assistenza del Re di Francia, si era proclamato padrone di Milano, e per guadagnarsi il lealismo dei suoi sudditi aveva annunciata la prossima demolizione di quello che oggi chiameremmo il quartiere delle catapecchie, e l'esecuzione di un grandioso piano di costruzione di igieniche case popolari. Poichè il Duca non aveva ancora trovato l'ideatore di questo piano, e lo stava ansiosamente cercando, Leonardo si fece coraggio e gli propose la propria candidatura.

Nella sua lettera di presentazione, Leonardo si qualificava pittore, architetto, filosofo, poeta, compositore, scultore, atleta, fisico, matematico e anatomista. Sappiamo poi da altre fonti che non solo suonava parecchi strumenti, ma che sapeva anche fabbricarli con le sue mani, e che inoltre era esperto nell'allestire grandiosi ricevimenti privati quando occorreva sbalordire gli illustri ospiti stranieri mediante l'esibizione della munificenza e del buon gusto dell'anfitrione. Si era anche occupato di ingegneria idraulica, e gli si attribuiva la capacità di irrigare vaste distese di territorio per mezzo di un sistema di mulini e di saracinesche di sua invenzione. Ma non basta: nel regno della meccanica, ancora pressochè interamente inesplorato, c'era un campo di cui i contemporanei, strabiliati, riconoscevano a Leonardo l'esclusività assoluta: le macchine per volare, e per navigare sott'acqua.

Oggi che esaltiamo lo specialista e diffidiamo dell'eclettismo, il cumulo di così svariate attitudini non costituirebbe la miglior raccomandazione per chi cerca un impiego. Ma Leonardo era un'eccezione.

La bottega dell'artigiano.

Come trovasse il tempo da dedicare a studi così disparati nel campo delle arti e delle scienze, è un mistero. Era un genio universale, e un lavoratore instancabile: gli bastavano quattro o cinque ore di sonno, e spendeva le rimanenti al tavolo, immerso in calcoli matematici, in enigmi geometrici, in esperimenti intesi a trovare nuove materie coloranti o nuovi materiali da costruzione, e in disegni di macchine per volare, che, sia detto fra parentesi, avrebbero benissimo potuto librarsi nell'aria se egli avesse potuto munirle di un motore.

L'unico inconveniente di tanta versatilità era che produceva in lui un'incontrollabile irrequietezza. Non appena avesse cominciato a lavorare su una colossale statua equestre, si lasciava deviare dall'idea di dover costruire un nuovo tipo di macchina da assedio; appena incominciato il mortaio, cedeva alla tentazione di provare una miscela più tenace dell'oleosa sostanza che i Fiamminghi avevan messo sul mercato. Continuamente sospinto dal suo dispotico genio irrequieto, Leonardo stentava a condurre a compimento le tante cose che intraprendeva. Visse 67 anni, ma la sua produzione, anche al confronto di quella di artisti morti in giovane età, fu assai limitata.

C'è il ritratto di Monna Lisa, la *Gioconda*, consorte di Zanobio del Giocondo. Tutto il mondo lo conosce, perchè viene di solito menzionato come l'esempio ideale dell'eterno femminino. Quel sorriso non sembra infatti indicare che la Gioconda conosceva tutti i segreti della perfetta figlia d' Eva ? Alla domanda si risponde generalmente con un caloroso cenno affermativo del capo, sebbene io sia tentato talvolta ad attribuire quel sorriso ad altri moventi. Poteva esprimere la segreta gioia di Lisa nel pensare che quel nababbo d'un suo marito era tanto più vecchio di lei, e non poteva tardare a andarsene all'altro mondo legandole tutta la sua sostanza. O forse tradiva il suo intimo compiacimento nel notare l'impacciata perplessità del Maestro, ostinato nel volerne riprodurre l'inesprimibile enigmaticità.

Certo è che la faccia dipinta da Leonardo attirò l'attenzione, in un modo del tutto inconsueto, dei suoi stessi contemporanei. Pietro Aretino, il ficcanaso, che faceva, tra gli altri, il mestiere della maldicenza praticato oggi da alcuni giornalisti ai quali viene affidato l'incarico di redigere i resoconti dei trattenimenti mondani, quell'Aretino che si rese tristamente celebre per il ricatto che tentò contro Michelangelo, e per la sua tendenza a rimestare i sordidi pettegolezzi nel grande immondezzaio dell'alta società, si precipitò sul dipinto di Leonardo con tutta la cupidigia che rivelano oggi i discendenti della sua tribù se scoprono in Hollywood qualche scandalosa notizia da comunicare alla gente. Insinuò che a Leonardo il ritratto aveva servito da pretesto

per prolungare per ben quattro anni le sedute di posa della seducente Monna Lisa. Insinuò che durante le sedute una banda di musici assoldata dal pittore versava dolci concenti e inquietanti melodie nel cuore dell'incantevole cliente affinchè gli occhi ne riflettessero le recondite e non confessabili sensazioni. Compose insomma qualche articolo che susciterebbe l'invidia degli odierni giornalisti; ma il solo fatto positivo che conosciamo in merito alla esecuzione del quadro è il suo prezzo, o per meglio dire il prezzo che Francesco I di Francia sborsò per portarselo a Parigi: quattromila fiorini d'oro. Da allora, la *Gioconda* abitò sempre a Parigi, finchè venne rapita, come tutti ricordano, qualche anno fa, da un giovane Italiano entusiasta, che voleva restituire il capolavoro al suo paese d'origine, ma che si lasciò ingenuamente sequestrare il baule in cui l'aveva rinchiuso, così che la tela fece ritorno al Louvre.

In questo medesimo museo si trovano anche la *Vergine delle Rocce* e la *Vergine col Bambino e Sant' Anna*. Quanto al dipinto che Leonardo eseguì nel 1494 per il Convento di Santa Maria delle Grazie in Milano, rappresentante il *Cenacolo* e che forse è quello che maggiormente contribuì alla sua fama, fu eseguito a quanto pare secondo una tecnica speciale, di cui nessuno ha potuto fin qui penetrare il segreto. Sembra che Leonardo si ritenesse sicuro d'aver scoperto una nuova tempera meravigliosa, ma non era trascorso mezzo secolo che già il dipinto manifestava allarmanti segni di deterioramento. Nel 1908 il restauratore Cavenaghi riuscì a preservare quest'opera unica da ulteriori rovine, e quanto ne è rimasto è comunque sufficiente a darci la misura delle eccezionali virtù pittoriche del sommo artista.

Chiunque si accinga a parlare di Leonardo non può resistere alla tentazione di scrivere un libro intero. Ma in queste pagine devo limitarmi a ricordare solo i fatti più importanti della sua travagliata esistenza. Nel 1470, all'età di diciott'anni, questo figlio illegittimo di un notaio fiorentino era discepolo del Verrocchio. Appena impadrato il mestiere, lavorò per Lorenzo il Magnifico, ma la passione dell'ingegneria non tardò ad avviarlo alla volta di Milano, dove dimorò sedici anni, tenendovi uno studio nel quale, nel tempo lasciatogli libero dai suoi calcoli di meccanica, insegnava pittura e scultura.

Sappiamo che in quegli anni lavorò ad un monumento che doveva risultare la più grande statua equestre che il mondo avesse mai vista; ma, prima che fosse ultimata, il Papa e il Re di Francia si accordarono per spartirsi il ducato di Milano, e Leonardo dovette abbandonare la città. Consegnò i suoi risparmi ai Medici di Firenze, perchè glieli mettessero a frutto, ma la statua rimase dov'era, e gli arcieri

di Re Luigi se ne servirono come di un bersaglio per le loro esercitazioni; sicchè abbiam solo potuto farcene un'idea sommaria in base alle descrizioni purtroppo vaghe del tempo.

Da Milano, Leonardo si trasferì dapprima a Venezia, con l'intenzione, pare, di dedicarsi d'ora innanzi esclusivamente agli studi matematici. Ma quando seppe che il suo precedente patrono, il disgraziato Lodovico il Moro, era stato dai suoi mercenari svizzeri venduto al Re di Francia e rischiava di dover terminare la vita in carcere, rinunciò alla speranza di poter mai tornare a Milano ed elesse domicilio a Firenze. Vi risiedette tre anni, eseguendo qualche dipinto, ma soprattutto intento a risolvere problemi di ingegneria, come quello di trovare un metodo utile ad arrestare lo slittamento d'una collina che minacciava di seppellire una mezza dozzina di villaggi.

Ebbe inoltre una splendida occasione per far della scultura. La città era venuta in possesso di un monumentale blocco di marmo, e non sapendo che farne se ne sbarazzò regalandolo a Leonardo e lasciandolo libero di usarne a suo piacimento. Ma sembra che Leonardo avesse altre cose per la testa, perchè lo lasciò intatto. E forse fu un bene perchè, tre anni dopo, Michelangelo lo usò per il suo *Davide*.

In quel mentre Cesare Borgia, il figlio del papa Alessandro VI, si scalmanava per fondare una propria dinastia nelle Romagne. Arraffando ogni pezzo di terreno disponibile, non tardò a diventare una grande potenza. Gli occorreva un bravo ingegnere militare, e Leonardo, già stufo di Firenze, accettò volentieri l'offerta di tale impiego. Perchè l'impiego gli forniva uno scopo per viaggiare e gliene consentiva la possibilità. Così visitò, fra le altre città, Urbino, che aveva dato i natali a Raffaello e al Bramante, e che pare gli desse la volontà di rimettersi a dipingere. Ma l'improvvisa morte di Papa Alessandro VI ridusse Cesare Borgia nelle condizioni di un orfanello le cui speranze non erano troppo luminose, sicchè Leonardo se ne tornò cheto cheto al suo paesello natio. Vi arrivò giusto in tempo per partecipare ad un concorso indetto per riprodurre, in un dipinto di enormi dimensioni, la vittoria che le milizie fiorentine avevano riportato nel 1440 contro il nemico. Michelangelo era il suo concorrente più serio. Leonardo, secondo il suo costume, si accinse all'opera prendendo le cose da lontano, e cominciò a scrivere un trattato sulla pittura, nel quale discuteva, con molti particolari, sui modi più convenienti per dare efficacia alle scene guerresche. Non finì il trattato, ma passarono due anni prima che i Fiorentini potessero esaminare i cartoni di Leonardo e raffrontarli con quelli di Michelangelo.

Nel frattempo era venuto sperimentando altre tempere. Ne aveva

trovata una che doveva venir fatta sciogliere nei muri mediante il calore. Spalmò i suoi colori su una parete della Sala del Consiglio. Applicò il calore voluto. Ma il metodo non ebbe successo. La tempera si scioglieva anche troppo, e per cinquant'anni i Consiglieri si rassegnarono a contemplare quella loro parete talmente impiastricciata da sembrare una zuppa di piselli. Stanchi di vederla, finirono per pregare il Vasari, il celebre autore delle *Vite dei grandi pittori*, di ricoprirla di affreschi.

Quanto ai cartoni relativi alle scene guerresche, pare che fossero addirittura portentosi, nella violenza degli atteggiamenti di uomini e cavalli impegnati in singolar tenzone. Raffaello li studiò con grande interesse ed assicurò i suoi amici di averci molto imparato. Ma nessun altri li vide mai, e andarono senza dubbio distrutti.

Nella primavera del 1506 Leonardo ottenne un congedo e si trasferì a Milano, dove eseguì diversi lavori per conto di Carlo d'Amboise che allora governava la Lombardia in nome del Re di Francia, Luigi XII; il quale, venuto l'anno seguente per visitare i suoi possedimenti italiani, nominò, col grazioso consenso dei magistrati fiorentini, Leonardo pittore di corte e ingegnere ordinario. Ma cedendo agli impulsi della sua anima irrequieta, Leonardo si trasferì a Roma, dov'erano incominciati, sotto l'egida del papa Giulio II, i lavori di San Pietro ai quali attendevano stuoli di architetti, pittori e scultori. Raffaello, il Bramante e Michelangelo erano già sul posto; e Leonardo si unì a loro. Quando a Giulio II succedette Leone X nel 1513, Leonardo ebbe fiducia nel proprio avvenire, perchè il nuovo papa, della famiglia dei Medici, era suo conterraneo. Ma Leonardo aveva sessantun anni, mentre Michelangelo era al suo confronto un giovanotto, coi suoi trentott'anni, e Raffaello, coi suoi trenta, appena un adolescente. Non poteva non nascere il solito conflitto tra la generazione che tramonta e quella che sorge, e Leonardo sentì che non si aveva più bisogno di lui. I giovani colleghi lo trattavano con tutto il rispetto che gli era dovuto, ma non lo ascoltavano, facevano a modo loro.

Fortunatamente, proprio nel momento opportuno, egli fece conoscenza con Francesco I. Questo brillante e poliedrico monarca nutriva per la versatilità del vecchio Fiorentino tanta ammirazione che gli promise tutto quanto desiderava se accettava di venirsene via seco lui a vivere nel palazzo reale a Parigi. Fu così che Leonardo, all'età in cui l'uomo generalmente si prepara a smettere di vivere, cominciò una nuova vita. Era già stato colpito da un attacco di paralisi che gli aveva paralizzato il braccio destro; ma Leonardo rimediò facilmente sapendo dipingere con la sinistra. E così lo ritroviamo a Parigi, intento ad

organizzare meravigliosi trattenimenti a corte, a continuare i suoi studi matematici e le sue ricerche anatomiche. Morì dolcemente il 2 maggio del 1519 nelle braccia del suo benefattore, che lo fece seppellire nel chiostro di Saint-Florentin, dove Leonardo aveva espresso il desiderio di riposare in eterno.

Legò al discepolo Francesco Melzi la ricca raccolta dei suoi manoscritti. Il giovane li conservò con venerazione, ma pare che i suoi discendenti se ne disinteressassero completamente perchè andarono in gran parte smarriti. Ne furono pubblicati qua e là soltanto certi brani, che riportano le osservazioni di Leonardo sull'arte della pittura.

Poco dopo lo scoppio della Rivoluzione Francese, Napoleone invase la pianura padana per regalare ai disgraziati sudditi degli Absburgo la Libertà, l' Uguaglianza e la Fraternità. L'ex - tenentino d'artiglieria poteva, a quei tempi, non essere un profondo conoscitore d'arte, ma di cannoni se ne intendeva. E avendo sentito dire che Leonardo aveva inventato, e persino sperimentato, un cannone che funzionava per opera del vapore compresso, ordinò che venisse spedito a Parigi tutto quanto poteva esser trovato dei manoscritti di Leonardo. Furono recapitati all' Istituto di Francia nel 1796. Dopo molti anni spesi nel decifrare, classificare e commentare le postille del più grande mancino di tutti i tempi, il mondo cominciò a rendersi conto dell'altezza del genio di quel Fiorentino. Non solo era stato uno dei massimi disegnatori d'ogni tempo e luogo, ma il suo inverosimile cervello aveva concepito, con un anticipo di vari secoli, gran parte di quelle invenzioni, dalla macchina a vapore fino all'aeroplano, che la scienza ha solo potuto realizzare mediante lo sviluppo della meccanica.

Leonardo fu il prototipo di quei geni che sono ansiosi, come disse egli stesso modestamente, di esplorare l'universo al solo scopo di rendersi degni di recare ulteriori contributi alla sua bellezza.

RAFFAELLO

Per giudicare l'opera di Raffaello, bisogna tenere ben presente il momento storico di Roma nel periodo di transizione fra il Quattro e il Cinquecento.

Gravemente angustiato dalle notizie provenienti dal settentrione d' Europa, dove da anni scoppiavano sempre nuove eresie, e dove un monaco tedesco aveva testè lanciato una sacrilega sfida contro l'autorità dei suoi maestri spirituali, il Papato, con l'intenzione di riconquistare a profitto della Chiesa Romana la presa sull'immaginazione delle masse, aveva stabilito di fare della capitale del Cattolicesimo una vera città

di Dio, sì che i pellegrini entrandovi provassero la sensazione di varcare la soglia del Paradiso.

Roma era piena di artisti dai fulgidi nomi. C'era il Peruzzi, ingegnere e pittore; c'era Pietro Vannucci detto il Perugino, il maestro di Raffaello, che sentendosi ormai vecchio affidò a questo la rifinitura degli affreschi nelle « Stanze » di Giulio II; e c'era un altro discepolo del Perugino, Bernardino di Betti, noto sotto il soprannome di Pinturicchio (al quale il Vasari negò il vanto d'aver dipinte le teste delle figure affrescate nella biblioteca della cattedrale di Siena, attribuendole invece a Raffaello). Il Veneto era rappresentato da Lorenzo Lotto, e la Lombardia da Giovanni Bazzi, più conosciuto sotto lo pseudonimo di Sodoma, e che si diceva discepolo del grande Leonardo. Leonardo stesso era comparso sulla scena, per ritirarsene appena capì che il momento apparteneva alla giovane generazione; come fece anche Luca Signorelli, quando il Papa ordinò a Raffaello di rifare daccapo i dipinti eseguiti dal Signorelli all'interno del Vaticano. E c'era Michelangelo. Costretto a dipingere, mentre avrebbe desiderato scolpire, quel Prometeo dell'arte sfogò il suo disappunto coprendo il soffitto della Cappella Sistina d'una promiscua accolta di antichi saggi ed eroi, tutti quanti sdegnosi, intenti a rimuginare nella casa di Dio, al di sopra dei fedeli, i loro pensieri.

Raffaello Sanzio nacque ad Urbino il 6 aprile 1483. Suo padre era pittore di corte presso i Signori di Montefeltro. Rimasto orfano all'età di undici anni, fu allevato dalla matrigna e da uno zio canonico, il quale lo mandò, sedicenne, a Perugia, centro della Scuola Umbra, per impararvi la pittura sotto la guida del Perugino. Le sue prime composizioni risalgono al 1500.

Nel 1504 andò a Firenze, e trascorse la massima parte del suo tempo studiando i dipinti di Leonardo e Fra' Bartolomeo. Sembra poi che abbia aiutato il Pinturicchio a preparare i cartoni degli affreschi destinati alla Libreria Piccolomini di Siena. Si dedicava ai soggetti sacri, ma cominciò anche ad eseguire ritratti. Nel 1506 ritornò a Firenze e vi dipinse alcune delle sue Madonne. Nel 1508 il Bramante lo fece venire a Roma e lo presentò al Papa, che non tardò a manifestargli una simpatia speciale, e gli affidò l'incarico di rifare i dipinti del Signorelli. Questo lavoro bastò a consacrare le sue virtù. Presto il Vaticano fu pieno delle sue pitture. Morto nel 1513 Giulio II, Leone X si affezionò a Raffaello ancor più del suo predecessore. La popolarità del divino pittore tocca il suo culmine. I ricchi banchieri si valgono dei suoi servizi ogni volta che egli ha cinque minuti di libertà, e glieli pagano da principi. Alla morte del Bramante, nel 1514, Leone X gli conferisce il titolo e la carica effettiva di architetto capo, per i lavori di San Pie-

tro. Nel venerdì santo del 1520 Raffaello fu colpito da un'affezione polmonare che ne troncò la vita a trentasette anni.

Sono passati più di quattro secoli da quando la sua salma venne esposta alla venerazione del popolo di fronte al suo capolavoro, non ultimato, della *Trasfigurazione*. Durante questi quattro secoli la sua reputazione subì le più alterne vicende che siano mai toccate ad un artista di genio. Michelangelo attribuì il segreto della gloria dell' Urbinate più alla laboriosità della sua tecnica che alla genialità delle sue concezioni. Il Bernini, l'autore dei celebri colonnati esterni di San Pietro, dissuase i pittori suoi contemporanei dall'imitare il modo del divino pittore, dichiarandolo superato. In Spagna Velasquez suffragò la medesima opinione.

Quando il Re di Sassonia acquistò la *Madonna della Sistina*, la critica di Dresda decretò che il Bambino aveva un aspetto « comune ». Winckelmann, il teutonico padre dell'archeologia, classificò la produzione di Raffaello al di sotto di quella dei Tedeschi del tempo di Winckelmann, la quale, sia detto fra parentesi, non trovava il minimo sbocco su nessun mercato.

Ma tutto ciò subì una radicale trasformazione un secolo fa, al principio del periodo romantico. Dopo i sentimentali accenti di Goethe sull'infelice sorte del giovane Werther, fu di moda morir giovani, e fare una bella morte. Questo, Raffaello l'aveva fatto senz'alcun dubbio, e le sue Madonne dalla dolce espressione rappresentavano, agli occhi dei lettori dell'incantevole Dorotea di Hermann, l'incarnazione del fascino femminile. Quei lettori stabilivano un parallelo tra i visi sereni dei santi di Raffaello e i volti selvaggi dei Geremia e dei Giona di Michelangelo, e il confronto non parlava a favore degli accigliati pensatori della Cappella Sistina. L'ottima Regina Vittoria, che dava l'esempio in tutto ciò che si riferiva alle virtù domestiche, pensava che Raffaello era stato un pittore « delicato e delizioso », e amava circondarsi di riproduzioni dei suoi capolavori. L'unica voce, contraria a Raffaello, che si udì in quel periodo, proveniva dal gruppo sparuto dei pre-raffaelliti, e ad essa fece eco inaspettatamente quella di John Ruskin, il quale di regola parteggiava per la morale, ma non poteva perdonare ad un artista qualunque la colpa di non esser nato durante l'èra gotica. Ruskin sosteneva che i solenni signori e le incantevoli signore di Raffaello non avevano nulla in comune coi loro prototipi ebrei: erano dei corpi, belli se si vuole, ma senz'anima. Manet, l'autore del celebre *Olympia* del Louvre, e non precisamente un moralista, fece dei commenti ancor più brutali, fino a dire, con rara eleganza, che Raffaello gli rovesciava lo stomaco.

E oggi ? Non so. Nei lavori di Raffaello c'è un virtuosismo quasi incredibile, nel tratto sicuro, nel senso del colore. È difficilissimo, si sa, infondere molta profondità di sentimento in un dipinto che ha da essere osservato a molta distanza. Raffaello si era trovato nella necessità di assolvere il compito di riprodurre lo scenario che la nuova capitale della cristianità doveva rappresentare per riconquistare l'immaginazione delle masse. Raffaello fece quello che gli dissero di fare; e lo fece supremamente bene. Non è questo un merito che dovrebbe bastare a chiunque ?

MICHELANGELO

E veniamo all'ultimo gran nome del mio elenco: Michelangelo, come si firmò egli stesso, in una calligrafia che nel suo intimo senso di fierezza, di sfida e di disperata solitudine è in certo modo dissimile da quella di qualunque altro essere umano.

Non sarà facile parlare di lui, perchè, applicate al suo genio inemulabile, tutte le consuete figure del discorso impallidiscono e perdono significato. Nè è possibile scrivere sulla scuola di Michelangelo, perchè non ve ne fu, nè poteva esservene alcuna. Michelangelo torreggiò da solo rendendo nani i suoi contemporanei. Tutti i termini comparativi di « grandezza », « perfezione », « eccellenza », che si applicano agli esseri umani ordinari, diventano inefficaci al confronto di Michelangelo, suonano un poco ridicoli, stonati. E così dicasi della sua opera. È impossibile valorizzarla a parole, perchè occorrerebbe far uso di termini di confronto, e non ve ne sono. Potrei dirvi, per esempio, che l'impressione che si prova entrando per la prima volta in quella sala di Firenze dov'è raccolta gran parte dei suoi lavori non terminati, è analoga a quella che susciterebbe in noi l' *Eroica* suonata da un'orchestra di Titani. Ma se non abbiamo mai sentito l' *Eroica* suonata da un'orchestra di Titani, la frase è banale.

Perciò, tutto quello che posso fare è di ricordare brevemente i punti salienti della sua vita e di indicare le linee maestre della sua produzione. Vita e produzione che, nel suo caso come in quello di tutti gli uomini veramente grandi, si riflettevano a vicenda. Solo dopo la sessantina Michelangelo trovò il tempo per concedersi alcune di quelle emozioni che nella maggior parte degli uomini assorbono tanto della loro vita da frustrarne molte attività. Ma anche quel suo travolgente amore per Vittoria Colonna non fece che imprimere un nuovo indirizzo alla sua laboriosità, attraendolo, dal campo della pittura e della scultura, in quello della poesia. Tornì i suoi sonetti con la stessa violenza impetuosa con cui aveva modellato il *Mosè* nel marmo. E i sentimenti che

Roma nel Seicento

espresse si elevano alla stessa altezza delle figure che dipinse sul cielo della Sistina.

Eccovi un elenco di alcune tra le cose che fece durante la sua esistenza durata novant'anni.

Nacque nel 1475, da genitori che appartenevano a quel ceto medio della società d'allora i cui componenti preferivano un'oscura povertà al lavoro che avrebbe potuto assicurar loro un'esistenza più agiata. Il padre di Michelangelo fu un perfetto esemplare di quei gentiluomini del suo tempo che avrebbero preferito la morte all'indegnità di riscuotere un compenso qualsiasi per una prestazione d'opera di qualunque natura.

Questo strano atteggiamento non impedì a Michelangelo di sentire vero affetto pel suo inetto genitore; giunto all'età in cui potè cominciare a lavorare per mercede, egli dimenticò le privazioni della sua fanciullezza e provvide generosamente al mantenimento di tutta la sua famiglia. Questa consisteva del padre e di due fratelli, la madre essendo morta poco dopo la sua nascita: il bimbo fu dato a balia, e il marito della nutrice era uno spaccapietre. Fu costui che gli inculcò la passione della scultura. Michelangelo stesso era solito di dire così: forse per celia, ma in questo caso fu l'unica arguzia che la storia potè accreditare a Michelangelo, perchè il suo carattere sdegnoso e la sua indefessa laboriosità non gli consentivano di motteggiare.

Incominciò la sua carriera a tredici anni, quando si impiegò come apprendista presso Domenico Ghirlandaio, pittore. Ma già nella sua fanciullezza aveva dato evidenti manifestazioni dei suoi talenti e giurato di voler diventare un grande artista. Suo padre disapprovò la scelta di una carriera che a suo parere era indegna del nome dei Buonarroti; ma non avendo nulla di meglio da offrire o da proporre, finì per trangugiare il suo falso orgoglio.

Come tutti gli apprendisti fiorentini del suo tempo, Michelangelo prese a copiare i dipinti di Masaccio nella Cappella Brancacci. Un giorno, in questa Cappella ebbe un alterco con lo scultore Torrigiani, che gli assestò in faccia un tal pugno che gli ruppe il naso. Il danno non potè mai esser riparato; e il naso rimasto schiacciato contribuì a conferire alla fisionomia di Michelangelo quell'espressione arcigna che gli alienava le simpatie.

Dalla bottega del Ghirlandaio passò in quell'accademia d'arte che i Medici avevano impiantata in quel settore dei loro giardini dove avevano collocato la loro raccolta di statue antiche. Quest'accademia era presieduta da un venerando gentiluomo che aveva trascorso tanta parte della sua vita tra gli Dei dell'antichità e che era diventato egli stesso un

pagano. Questi convertì la sua scuola d'arte in una specie di accademia letteraria in cui il nome di Platone era menzionato molto più spesso di quelli di san Paolo o di sant'Agostino. Il che dimostra fino a qual punto le idee degli umanisti avessero impregnato le menti degli uomini del Rinascimento. Nessuno se ne adombrava più. Persino il Vaticano cominciava ad assumere l'aspetto del palazzo di un imperatore romano. Perciò era lecito ad un discepolo di Platone e di Anassagora di dedicare settanta anni della sua vita alla propaganda pittorica di una fede prettamente pagana, e di morire pacificamente nel suo letto all'età di 89 anni, immune da ogni sospetto di eresia, ed onorato e compianto come uno dei più validi pilastri della Chiesa.

Quando, nel 1492, morì Lorenzo il Magnifico, e suo figlio Piero si fece prendere in odio per il suo malgoverno, la situazione in Firenze diventò precaria per gli artisti, e Michelangelo abbandonò la città prima che il popolo cominciasse a tumultuare nelle strade. Come potè Michelangelo risolversi sui due piedi a prendere una decisione così importante? Il suo carattere era un curioso groviglio di contraddizioni, ma egli era convinto di possedere il dono della seconda vista. D'un tratto, e senza un'apparente ragione che giustificasse le sue paure, gli capitava di buttar lungi da sè martello e scalpello, di sentirsi coperto di un subitaneo sudore, e di esclamare tra sè: « Qualcosa di terribile sta per accadermi se mi trattengo qui due minuti di più! », e, senza impacciarsi con bagagli, comperava un cavallo, e via di galoppo! Questo caso gli capitò per la prima volta nel 1492, ma gli accadde ancora in seguito, come vedremo.

Da Firenze si trasferì a Bologna, dove eseguì un paio di statue, ma apprendendo, dopo pochi mesi, che il suo nome era stato incluso nell'elenco degli artisti cui doveva venire affidata la decorazione della Sala del Gran Consiglio di Firenze, fece ritorno in questa città; e fu allora che partecipò ad una birbonata solenne, la quale ha un così spiccato carattere di modernità che avrebbe benissimo potuto essere escogitata ieri l'altro in questo nostro benedetto paese.

Allora come adesso, tutto quello che fosse antico ed esotico veniva apprezzato molto più delle cose moderne e indigene. Una statua qualunque, che paresse datare da un paio di millenni, interessava molto più di un capolavoro moderno. Questo era risaputo da Michelangelo, che possedeva un'acida vena d'umorismo, e che perciò scolpì, per proprio conto, un Cupido di stile prettamente romano. Un tale che trafficava in oggetti d'arte, e che quindi era un esperto conoscitore di contraffazioni, lo acquistò, e lo rivendette per un barile di monete ad un cardinale che si piccava d'essere un intenditore di roba antica. Ma la frode

non tardò ad essere scoperta. Il cardinale scrisse lettere di fuoco, esigendo il rimborso della somma. Lo ottenne: ma lo scandalo ebbe una coda, che sta anch'essa a dimostrare come i collezionisti del secolo sedicesimo avessero molte affinità con quelli del ventesimo.

Quando Michelangelo fu, di lì a poco, colpito da un attacco di malaria, e presentì che doveva al più presto fuggire da Firenze, decise di andare a Roma, e far visita al cardinale che aveva acquistato il suo Cupido, « perchè », disse tra sè e sè, « se davvero s'intende d'arte, deve aver apprezzato la mia capacità, e quindi mi accoglierà coi dovuti onori ».

Eccolo a Roma, difatti, ma l'accoglienza che ricevette fu diversa da quanto si aspettava. Il servo gli disse che Sua Eminenza era fuori a passeggio, ma glielo disse con un tono tale, che Michelangelo capì che l'intenditore d'arte non gli aveva perdonato quel tiro e che non si degnava di riceverlo.

Comunque, il cardinale non era il solo individuo che in Roma si interessasse di arte. Ce n'eran mille altri, e Michelangelo ebbe presto più incarichi di quanti ne potesse assolvere. Poi suo padre perdette l'impieguccio politico che lo aveva mantenuto in vita, e Michelangelo si affrettò a tornare a Firenze. Morto il padre, Michelangelo provvide a tutti i suoi parenti anche lontani, e si affezionò soprattutto ad un nipote che era disgraziatamente sprovvisto di ogni qualità.

Poco tempo dopo, fu invitato a Siena per tracciare i piani di un monumento da innalzarsi alla memoria di Pio II. Michelangelo ne scolpì le due figure principali, ma non terminò le altre due, e tornò a Firenze, per dedicarsi al celebre *Davide*, che è riconosciuto per uno dei suoi capolavori.

In quel torno di tempo eseguì anche la *Madonna* che tutti ammirano oggi nella chiesa di Nostra Signora in Bruges, ma che vi appare totalmente spostata: una scultura del Rinascimento nella roccaforte dei primitivi fiamminghi. Poi entrò in concorrenza con Leonardo per l'esecuzione di quelle scene guerresche di cui ho già fatto parola. Michelangelo non completò quel dipinto, ma gli abbozzi ne sono stati conservati. Costituiscono una serie nota con la denominazione di *Bagnanti* perchè rappresentano le milizie fiorentine sorprese dal nemico mentre stanno prendendo un bagno nel fiume.

Poi arrivò una lettera da Roma, in cui il Papa invitava Michelangelo a far ritorno e ad iniziare la costruzione del mausoleo che Sua Santità intendeva riservare alle proprie ossa. Il Bramante, architetto capo di San Pietro, geloso della benevolenza che il Pontefice dimostrava al suo rivale, assegnò a Michelangelo l'incarico di decorare il

cielo della Cappella Sistina: lavoro che presumibilmente doveva tenerlo occupato per cinque o sei anni, togliendogli così ogni velleità di immischiarsi in faccende che il Bramante voleva riservare esclusivamente a se stesso. Pare che Michelangelo si sia reso conto dell'ostilità dell'architetto capo, perchè fu còlto nuovamente dal pànico, e riparò a Firenze. Il Papa tuttavia lo indusse a ritornare a Roma, munendolo di tutti i salvacondotti che potevano servire a calmare le sue paure, e lo persuase a riprendere il lavoro nella Sistina. Inoltre gli ordinò di ritrarlo nel bronzo di una grande statua da collocarsi al di sopra del portone della cattedrale di Bologna, città che la Santa Sede aveva recentemente incorporata nei propri dominii, dopo una campagna che era stata disastrosa per i Bolognesi. Ciò spiega, sia detto fra parentesi, perchè la statua non esista più: non appena i Bolognesi ne furono in grado, scacciarono le milizie papali di guarnigione nella loro città, e distrussero la statua che suggeriva loro ingrati ricordi.

Ripresi adunque i lavori nella Sistina, che gli fruttarono un torcicollo permanente, Michelangelo li ultimò nel giro di quattro anni, pochi mesi prima della morte di Giulio II. Solo allora Michelangelo potè incominciare le statue destinate al mausoleo del Papa, i cui eredi presero a sollevare ogni sorta di difficoltà per quanto si riferiva alla spesa; tanto che Michelangelo si limitò ad eseguirne solo alcune: i nudi che stanno nel Museo del Louvre e nelle Gallerie dell'Accademia di Firenze e l'insuperabile *Mosè* di San Pietro in Vincoli. Poi sospese il suo contratto con gli eredi di Papa Giulio, e tornò a Firenze per lavorare alla facciata di San Lorenzo.

In quel torno di tempo rifiutò l'offerta fattagli dal Re di Francia di andare a stabilirsi a Parigi, e rifiutò parimenti l'incarico di eseguire delle statue per conto dei magistrati di Bologna. Leone X intanto insisteva per riaverlo in Roma, dove voleva fargli ultimare i lavori che la morte aveva impedito a Raffaello di portare a termine. Ma d'un tratto scoppiò la guerra, e mentre le milizie imperiali saccheggiavano Roma, i Fiorentini, senza strepito, si sbarazzavano dei Medici. Papa Clemente VII, lui pure della Casa de' Medici, non tardò ad intendersela con l'Imperatore allo scopo di riconquistare Firenze e restaurarvi la signoria dei suoi parenti. I Fiorentini affidarono a Michelangelo la direzione dei lavori di difesa e di fortificazione, ma egli subì una terza crisi di pànico e lasciò la città. Vi tornò solo dopo la fine della guerra e riprese i lavori relativi al sepolcreto dei Medici in San Lorenzo. Le due celebri figure rappresentanti la *Notte* e il *Giorno* fanno parte di questo monumento.

Monumento che però Michelangelo non condusse a termine, perchè costretto a tornare a Roma per adempiere al suo contratto cogli

eredi di Giulio II. I quali, nondimeno, dovettero di nuovo rassegnarsi ad attendere, avendo Michelangelo ricevuto dal Papa l'incarico di ricoprire con altri dipinti gli affreschi del Perugino sopra le pareti della Sistina, che Sua Santità non trovava rispondenti al suo gusto. Fu così che Michelangelo diede al mondo il *Giudizio Universale*.

Prima ancora che fosse terminato, questo capolavoro sollevò acerbe critiche tra gli alti dignitari del Vaticano. Tra questi, il Gran Maestro delle Cerimonie si rivelò oltremodo severo, e Michelangelo se ne vendicò riproducendone i lineamenti sotto le spoglie di Minosse, seduto nella barca di Caronte. La critica rimproverava a Michelangelo non già la scelta del soggetto, ma l'immodestia degli atteggiamenti dei dannati ignudi. La violenta campagna organizzata contro lo sdegnoso artista rischiò di indurre Papa Paolo III ad ordinare la distruzione di tutto il dipinto; e solo in seguito alla proposta, avanzata da qualcuno, di velare le nudità più offensive, il Papa recedette dal suo proposito e diede ordine al pittore Daniele Ricciarelli, da Volterra, di commettere questo sacrilegio. Così fu salvato il pudore dei pii pellegrini, presenti e futuri. I fumi dell'incenso hanno ora aggiunto un così spesso strato di fuliggine, che Santi e Dannati sono ormai quasi irriconoscibili.

Il *Giudizio Universale* fu ultimato nel 1541. Michelangelo visse ancora ventitrè anni, continuando a lavorare senza posa, come scultore, come pittore, come ingegnere, come architetto, e finalmente come poeta. Perchè fu in questo periodo che per la prima volta si innamorò. Fu una passione più che altro intellettuale, perchè Vittoria Colonna era molto pia; tanto che vien fatto di domandarsi che cosa pensasse degli ardori poetici con cui Michelangelo esaltava insieme la saggezza di Platone, la fede cattolica ed il mistero dell'arte.

Nel 1564, quando attendeva all'erculea impresa di convertire le Terme di Diocleziano in una chiesa, il vegliardo fu còlto da un accidente, che in pochi giorni lo portò alla tomba.

Riesce difficile a me, che non posso accostarmi ad uno dei suoi capolavori senza sentirmi tremare le ginocchia, riassumere in una battuta finale un giudizio complessivo sulla sua produzione. Posso dire una cosa sola — e senza dubbio il Gran Vecchio l'avrebbe capita, — ed è questa: Come si potrebbe affermare anche di altri Titani, quali Beethoven e Rembrandt e Goya e Bach, la sua alta statura gli permetteva di conoscere appieno il significato della parola perfezione e di rendersi conto che la perfezione è irraggiungibile dai mortali. Onde quel divino malcontento, che è non solo il principio della saggezza, ma principio e termine d'ogni arte sublime.

CAPITOLO VENTINOVESIMO

AMERICA

Il vecchio mondo scopre il nuovo. Il nuovo non contribuisce in nessun modo all'arte del vecchio ma determina il sorgere in Europa di una nuova classe di patroni dell'arte, i cui gusti concorrono ad abolire tutto ciò che sa di medio evo.

Nella primavera del 1493 Colombo fece ritorno dal suo primo viaggio. Era un Genovese, e figura nella categoria Esploratori e Scopritori. Ma dovrebbe essere classificato in quella dei Promotori, Visionari e Mistici. Quando tornò dalle Bahama, egli era perfettamente inconsapevole di aver inciampato in un nuovo continente. Vero è che gli indigeni che si era trascinati dietro non somigliavan molto ai Cinesi o ai Giapponesi o agli Indiani che l' Europa conosceva già in base alle descrizioni di Marco Polo e di altri esploratori medioevali. Ma potevano essere di una specie che Marco Milione non aveva mai vista, e trascorsero infatti molti anni prima che l'Europa si rendesse conto che le Isole Bahama non avevano nulla a che vedere con l'Asia, e che la speranza di riuscire a raggiungere le Indie navigando verso ponente era una vana illusione. Così la generazione di Colombo passò a miglior vita senza sapere che era stato scoperto un nuovo mondo.

Di lì a una trentina d'anni, la situazione cambiò. Perchè allora Cortez scoprì il Messico, e il Messico era pieno d'oro, e l'oro era una cosa che l'Europa capiva. Le razzie eseguite una diecina d'anni più tardi nel Perù da Pizarro, il più avido di tutti i conquistatori, costituirono un'altra serie di graditissime notizie. Migliaia di straccioni si avventurarono oltre oceano. Venuti per rubare, appena s'eran riempiti le tasche alzavano i tacchi e ritornavano donde eran partiti. Trascorsero secoli prima che l'Europa scoprisse che quei selvaggi dipinti,

già descritti — e trattati — dai primi esploratori come malefici insetti bipedi, erano, o almeno erano stati nell'antichità, abilissimi artigiani, e che avevano edificato una quantità di interessantissimi monumenti che erano passati inosservati durante la corsa all'argento e all'oro.

Come tessitori di ceste e come vasari, avevano prodotto un monte di articoli che sostenevano con successo il confronto coi prodotti egizi e babilonesi. Sfortunatamente, ben poco di questa roba è arrivato fino a noi: il clima umido dell'America centrale e meridionale distrugge qualunque cosa sia lasciata all'aperto, e nel Nord, dove i ghiacciai sembrano aver durato molto più a lungo che in Europa, la popolazione era stata troppo scarsa per creare cose durevoli.

Ma, a parte il clima, un'altra influenza aveva ostacolato lo sviluppo di una grande forma di arte. Gli Indiani non smisero mai la vita nomade (salvo in qualche zona dell'America centrale e meridionale, e non possedendo nè cavalli nè cammelli, e non avendo inventato la ruota, caricavano le masserizie sulla schiena delle loro donne: i maschi, guerrieri e perciò gentiluomini, non erano bestie da soma, che diamine, e dovevano già portare le armi e le canne per la pesca. È a causa della vita randagia di quelle tribù, che sussistono così scarse tracce di arte preistorica indiana. I giunchi e la creta, e cioè la materia prima indispensabile per fabbricar ceste, vasi e padelle, erano reperibili dappertutto: perciò una tribù che traslocava, abbandonava i suoi vecchi utensili nel campo che disertava, e si confezionava un nuovo servizio intero dovunque eleggeva di stabilirsi. Per conseguenza gli avanzi rinvenuti delle ceste e delle terraglie ci dicono ben poche cose sulla vita degli aborigeni. Algonchini, Mohicani e via dicendo, che per venti millenni avevano spadroneggiato incontrastati sul nostro continente. Le sole testimonianze di cui disponiamo ci sono offerte dalle costruzioni innalzate dagli Indiani dell'America centrale e meridionale: costruzioni così solide che nemmeno la vegetazione tropicale, la più distruttiva di tutte le forze della natura, ha potuto distruggerle completamente.

Sono piramidi, o templi, che sorgono solo in quelle zone in cui il clima e il suolo consentivano l'agglomeramento di tribù numerose, le quali trovavano il modo di sostentarsi sul posto per lunghi periodi di tempo. Lo sviluppo politico di queste zone fu per qualche verso analogo a quello che si verificò in Egitto, in Mesopotamia e in generale sulle coste mediterranee. I forti si erano sovrapposti ai deboli, e avevano organizzato vari imperi « altamente centralizzati » in cui le razze soggiogate venivano adibite a tutti i lavori, e le loro fatiche permette-

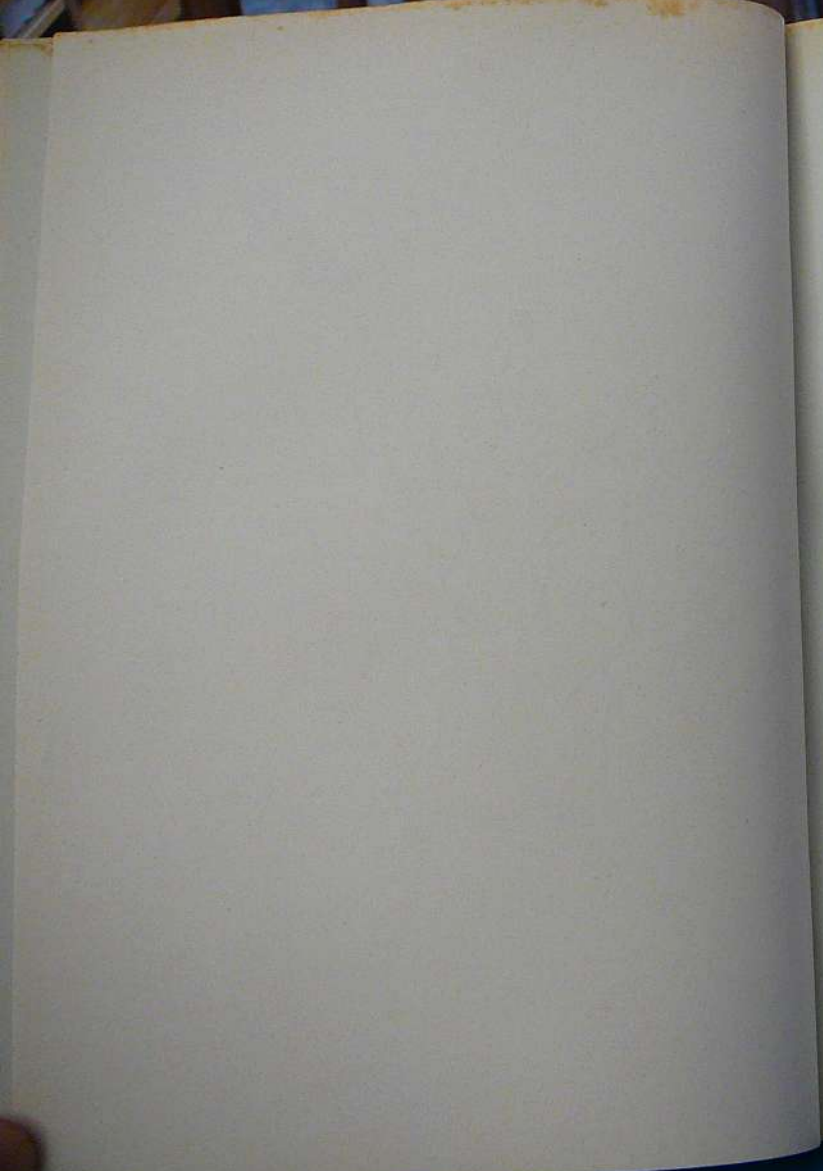
vano alle razze conquistatrici di ingrassare nobilmente. Saremmo venuti a conoscenza di questo fatto anche se gli Spagnoli non avessero visto il crollo di quelle organizzazioni imperiali, perchè gli antichi templi messicani e peruviani dimostrano che la loro costruzione sarebbe stata impossibile senza un rifornimento illimitato di materiale umano.

Quanto alle date della loro costruzione, è difficile indicarle con esattezza, ma sappiamo che sono relativamente recenti. Pare che i Maia si siano impadroniti della penisola dell'Yucatan quando i Franchi attendevano alla fondazione del loro regno, nel sesto secolo dell'èra volgare. Quanto agli Aztechi che conquistarono il Messico, furono probabilmente contemporanei di Guglielmo il Conquistatore. Gli Inca, i figli del Sole, probabilmente fondarono il loro grande impero nelle Ande mentre san Francesco ne fondava un altro, di stampo suo proprio, in Italia.

Che quell'ex-porcaro di Pizarro non si curasse di archeologia, si capisce facilmente; e si capisce anche perchè i suoi seguaci abbiano con tanta noncuranza soppresso quegli « imperi millenari »; ma se avessero sentito il bisogno di procurarsi qualche informazione in merito, l'avrebbero potuta trovare nei calendari dei Maia, i cui sacerdoti avevano già calcolato una suddivisione dell'anno solare.

Sfortunatamente i conquistatori spagnoli erano accompagnati da uno stuolo di sant'uomini il cui desiderio di salvar anime era non meno intenso della cupidigia d'oro dei guerrieri. Per riscattare i poveri pagani del nuovo mondo dalle conseguenze delle loro malefiche superstizioni, quegli zelantissimi frati raccolsero tutti i superstiti documenti scritti o dipinti delle preesistenti civiltà e li consegnarono alle fiamme tra le acclamazioni dei credenti osannanti. Se solo avessero spedito in Spagna una parte dei preziosi manoscritti che trovarono, adesso che abbiamo imparato a decifrarne i geroglifici potremmo venire a conoscere molte cose sulla storia antica di questa parte del mondo.

Nè i Maia nè i Messicani impararono mai a costruire un vero arco. Costruivano i tetti, ma senza volta; li costruivano in un modo curioso, mediante la sovrapposizione di vari strati di pietra. Quindi erano costretti a fabbricare muri di notevole spessore, che si prestavano ad opere di scultura decorativa, ed alcuni fregi degli antichi templi pagani sono a loro modo non meno interessanti di quelli che ammiriamo sugli antichi monumenti dell' Ellade o dell' India. Di regola i templi dei Maia non avevano pilastri, perchè i muri facevano da sostegno, ma alcuni di questi muri, quando non troppo larghi, hanno la forma di cariatidi, le quali non rappresentavano, come in Grecia, le divinità, ma rappresentavano il serpente, che era l'animale

Gli esordi della danza. Il medico stregone degli Indiani.

sacro di questi popoli. Di calce non si faceva uso ed è per questo che le radici degli alberi hanno recato danni così gravi a tutte queste costruzioni. Dopo che gli aborigeni furono convertiti al cristianesimo, i templi caddero nell'oblio, e noi siamo costretti a districarne i resti sotto alla vegetazione che li soffoca, come avviene anche in altre parti della terra, per esempio al Borobudur in Giava o ad Angkor-Vat nell'Indocina.

Come gli Indiani siano stati capaci di smuovere quei colossali massi di pietra, e con quali mezzi abbiano potuto produrre i loro delicati effetti scultorei, non possiamo immaginare. Quelli che avrebbero potuto rivelarci il segreto, magari tramandato dalle leggende tradizionali, sono morti da un pezzo, e i loro posteri hanno completamente assimilata la tecnica del Bianco, così che l'arte indigena è totalmente obliterata.

Entro i limiti del regno dell'arte, adunque, il Nuovo Mondo non ha contribuito per niente alla società europea; ma, determinando una vera rivoluzione nella struttura economica del Vecchio Continente, il Nuovo ha altresì determinato, sia pure indirettamente, quei profondi cambiamenti culturali che ebbero luogo nel Cinquecento e che naturalmente si ripercossero anche nel campo delle arti. Non intendo dire che se Colombo fosse rimasto tranquillamente a casa sua, le usanze medioevali, per quanto si riferisce al dipingere cantare mangiare bere e vestire, non sarebbero venute alla loro più o meno ignominiosa fine in quel medesimo torno di tempo. Il periodo gotico aveva comunque cessato di compiere una funzione utile, e, come invariabilmente accade in questi casi, era diventato la caricatura di ciò che era stato all'apice della sua gloria.

L'arte gotica era stata l'esaltazione della linea verticale. Il sesto acuto, al quale la nostra mente ricorre automaticamente ogni volta che la parola « gotico » vien menzionata, fu solo una delle molte manifestazioni dell'aspirazione degli uomini ad elevarsi al di sopra delle miserie terrene ed a librarsi in più spirabil aere. Le altre manifestazioni si resero evidenti anche nella forma degli oggetti, dal pentolino pei decotti fino ai copricapo delle dame; tutto assumeva le linee dello stile gotico; tutto voleva ripetere l'idea espressa dal sesto acuto. Tanta esagerazione era per forza destinata a rendere insopportabile lo stile gotico non appena le finestre, a furia di restringersi e di appuntirsi, non risposero più al loro scopo, e allorchè le acconciature del capo delle donzelle fecero concorrenza, per l'altezza e per il costo di manifattura, alle torri della cattedrale di Chartres.

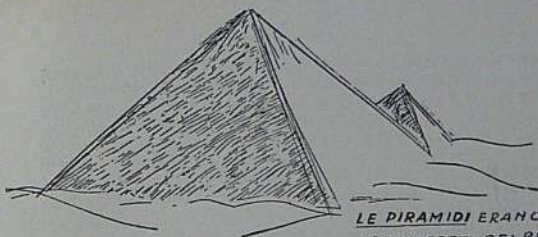
Era insomma inevitabile che un nuovo stile si presentasse per sostituire il vecchio; ma di qual sorta dovesse risultare questo nuovo stile,

ciò dipendeva in gran parte dalle condizioni economiche del momento storico. Nemmeno Fidia, nemmeno Michelangelo, avrebbero potuto produrre statue di marmo se fossero stati esiliati in Groenlandia. Un Cellini relegato in qualche remoto villaggio delle nostre praterie non avrebbe mai potuto acquistar fama nell'arte di incidere in metalli preziosi. È sotto questo aspetto che il Nuovo Mondo sostenne una parte decisiva, perchè fece piover quattrini nelle mani di individui che fino allora non ne avevano mai posseduti, e quei quattrini misero questi individui in grado di allinearsi, come patroni delle arti, col clero del medio evo e coi principi del Rinascimento.

Son cambiamenti, questi, che non si verificano dalla sera alla mattina. In questo caso, poi, richiesero un mucchio di tempo, e non si manifestarono dappertutto contemporaneamente. In alcuni paesi i principi erano troppo forti per venire spodestati subitamente; in altri la Chiesa conservò la sua supremazia per molti secoli dopo l'introduzione della nuova economia. Ma alla fine il trasferimento della ricchezza nelle mani dei borghigiani riuscì ad alterare radicalmente l'aspetto della società. Perchè ormai anche i più timidi, resi arditi dalla conquistata indipendenza economica, cominciarono ad esigere dagli artisti cose che rispondessero ai loro gusti.

È vero che questi gusti potevano rivelarsi pacchiani, come infatti si rivelarono per un dato periodo, e perciò sarebbe contrario al buon senso supporli atti, da soli, a determinare la rinascita delle arti. Ma questo è un altro discorso. L'essenziale è che lo sviluppo ricevette effettivamente l'abbrivo dal fatto che un nuovo ceto sociale venne a trovarsi in grado di patrocinare le arti. Era il ceto dei mercanti, i quali, avendo inaspettatamente derivato cospicue ricchezze dalle loro transazioni transatlantiche, ora potevano visitare il pittore nel suo studio e l'architetto nel suo cantiere e dir loro: « Fatemi questo, perchè questo è quello che voglio e sono in grado di pagarmelo ».

Nel basso Rinascimento, nella seconda metà del sedicesimo secolo, questo « spirito nuovo » lasciò impronte che possiamo benissimo seguire, tanto son nette. Perchè non solo i clienti avevano denaro sufficiente per ordinare lavori di lusso eseguiti coi materiali più costosi, ma erano anche numerosissimi gli artisti o gli artigiani che sapevano convertire quei materiali costosi in seggioloni, in tavole, in letti, in candelabri, in canterani, conferendo ad ogni mobile una forma caratteristica, conveniente ad arredare le residenze dei mercanti.

La cosa che a noi Americani piacerebbe di meno, se fossimo costretti a vivere in una casa di stile Rinascimento, è quell'aria di solennità che sembra impregnare tutti gli angoli delle costruzioni di questo

Questi popoli mai seppero l'uno dell'altro. E tuttavia ognuno di essi costruì delle Piramidi perchè questo era un modo naturale per ottenere l'altezza necessaria.

genere: una specie di altezzosità, sospesa a tutti i soffitti, quasi sensibile al tatto soprattutto negli scaloni, che vi danno la sensazione che fra un paio d'ore possa arrivare il Re di Francia con tutta la sua Corte per onorare con la sua augusta presenza la magione del grasso borghese. Ed era appunto questo lo spirito con cui queste case venivano concepite a quel tempo, in cui ogni singolo « padrone » voleva avere il suo palazzo, ed ogni singolo lacchè nel porgere le pietanze si studiava di imitare il garbo con cui il Gran Cerimoniere offriva al suo Sovrano la quotidiana coppa di malvasia.

Riesce quasi impossibile all'Americano del 1938 capire la mentalità delle genti civili del 1538, che davano tanta importanza a tutto ciò che era « formalità ». Noi la detestiamo a tal punto che è ormai diventata una formalità dire che siamo avversi ad ogni formalità. Ma in Europa le cose non stanno precisamente così. In Europa la convenzione — in tutto: nei ricevimenti, nelle cerimonie nuziali, al letto di morte, e via dicendo — sopravvive nonostante tutte le rivoluzioni degli ultimi due secoli. Si attribuisce questo fatto al fortissimo influsso che la Corte del Re Sole esercitò sui popoli del Seicento, il gran secolo del barocco. Io ne farei risalire le cause più addietro nel tempo, e lo considero un residuato del Rinascimento. Perchè a quel tempo la gente viveva come in una perpetua parata, come se fosse costantemente osservata dai vicini, come se la minima deviazione dall'etichetta dovesse formare il soggetto di tutti i pettegolezzi nei ritrovi mondani.

Certo, per ricevere nel suo palazzo sul Canal Grande l'Ambasciatore della Persia, il Conte X., Gran Consigliere della Repubblica Veneta, aveva l'obbligo di fare le cose in grandissimo stile. Si trattava di una mascherata coi fiocchi, in cui ogni personaggio sapeva la sua parte a memoria, ed eseguiva i suoi gesti con un garbo ineguagliabile, offrendo uno spettacolo che a ben pochi di noi Americani è dato di immaginare. Perchè allora quei seggioloni e canapè monumentali, che sembrano così spostati nei nostri alloggi moderni, servivano effettivamente allo scopo per il quale erano stati fabbricati; le magnifiche specchiere servivano realmente a riflettere le luci che piovevano da specchi disegnati e modellati dai massimi artisti del tempo; i vestiti erano stati tagliati apposta per conferire agli attori di quella commedia la massima dose possibile di fiducia di se stessi.

Io non sono particolarmente bravo nel descrivere cose di questo genere, ma a ciascuno dei miei lettori sarà qualche giorno capitato tra le mani, frugando nei vecchi cassoni di famiglia, uno di quei buffi cuscinetti che le nostre nonne chiamavano *tournures* e che si applicavano sotto le gonne su quella parte posteriore del corpo che le loro nipoti

e pronipoti sono oggi così ansiose di rendere invece il più possibile piatta. Be', le dame del Rinascimento portavano già qualche cosa di simile ma molto più voluminoso, e le chiamavano *roulades*, perchè avvolgevano tutta quanta la persona al disotto della vita. Erano vere salsicce, lunghe più d'un metro, che oltre a valorizzare le curve di chi le portava contribuivano indirettamente alla prosperità dell'industria della seta, in quanto ogni vestito richiedeva una quantità di stoffa che oggi sarebbe sufficiente alla confezione di una dozzina di abiti. Qualche anno fa, infatti, i sarti parigini tentarono di rimettere in voga quei dispositivi, allo scopo di ravvivare le industrie di Lione: ma invano.

Perchè la nostra è l'epoca delle ragazze, o della giovanissima signora maritata, mentre il Rinascimento e il Barocco furono il periodo delle matrone. Erano esse le arbitre assolute della « società ». Il mondo è bello perchè è vario. Oggi le cose sono cambiate. La società del Rinascimento non è più che un ricordo, e per giunta così indistinto, che alle volte ci pare impossibile che quella società sia esistita.

CAPITOLO TRENTESIMO

NUOVE ORECCHIE COMINCIANO AD ASCOLTARE DOPO CHE I NUOVI OCCHI HANNO IMPARATO A VEDERE

L'età del Palestrina e della Scuola dei grandi Olandesi.

Scrivere di musica, è un affar serio. Se ho da fare un parallelo tra le sculture del Partenone e del Borobudur, posso descriverle alla meglio, e documentare i miei detti per mezzo di fotografie, e a chi non mi crede posso consigliare di andarsele a vedere. Ma la musica è sordomuta, finchè non te la suoni. C'è bensì, è vero, chi legge correntemente la musica, e la capisce; ma sono eccezioni. In genere, per formarsi un giudizio indipendente, s'ha da sentirla suonata, e suonata bene. Oggi, sì, abbiamo dei dischi di musica antica e medioevale, e son certo che ci danno la più esatta riproduzione possibile delle melodie greche ed ebraiche che richiamano in vita, ma ciò non significa che, udendoli, sentiamo le stesse cose che sentiva tremila anni fa il pubblico di Delfo o di Gerusalemme.

Ogni età ha il suo modo particolare di esprimersi in tutto quello che edifica, dipinge o canta. Per quanto si applichi, è quasi impossibile riafferrare lo spirito di un'arte che appartiene ad una generazione tramontata. E credo che la musica subisca, anche più dell'architettura, l'influsso del luogo e del tempo. Son riuscito talvolta a persuadere un'orchestrina ungherese a suonare un *jazz*, o un'orchestrina negra a suonare una czarda, e ogni volta fu un fiasco patetico: cosa incomprensibile, perchè le note erano tutte lì, sullo spartito, e il tempo era indicato correttissimamente.

Tanto maggiore è per noi la difficoltà di interpretare la musica medioevale. Anzitutto noi, moderni del 1938, viviamo in un'epoca in cui prevale la musica strumentale; mentre i moderni del 1338, epoca

dell'*ars nova* di Guillaume de Machault, vivevano in un mondo in cui la parola musica era ancora sinonimo di canto. Gli strumenti erano pochi. C'era l'organo, un organo che si suonava coi pugni, una nota alla volta; ma, a parte le orchestrine improvvisate dei suonatori ambulanti, non si sapeva che cosa fosse il concerto strumentale. Si faceva invece un gran cantare, e di una sorta che con tutta la nostra migliore volontà non ci riesce di imitare.

I popoli occidentali del medio evo professavano una religione unica e vivevano più o meno sotto le stesse condizioni sociali ed economiche, quindi potevano fare una cosa che noi non sappiamo più fare: sperimentare emozioni comuni, e dar loro una comune espressione, sia nell'architettura, sia nella pittura e sia nel canto; e potevano farlo con sincerità, senza quel rispetto umano che è uno degli incubi della vita moderna.

Quel Guillaume de Machault che ho citato poco fa, segretario di quel Giovanni di Lussemburgo la cui famiglia — tutte persone d'ingegno ma leggermente squilibrate — fu ad un pelo dal fondare una dinastia destinata a dominare sulla Germania e sull'Austria unite, s'era reso conto, già nel 1350, della situazione che ho descritto or ora, perchè ci tramandò una regola, che vorrei vedere incisa nel marmo all'ingresso di tutti i nostri Conservatorii: « *Qui de sentement ne fait, Son dit et son chant contrefait* ». Che si potrebbe tradurre così: Chi scrive o compone senza il fuoco sacro interiore, cioè senza sentire l'emozione che si studia di esprimere, è un contraffattore.

E siccome era più facile esprimere i sentimenti col canto, che non con la pittura o la scultura, i popoli medioevali, soggetti ad ogni sorta di profonde e gravi emozioni, cantavano a squarciagola. Canti che i nostri orecchi moderni, avvezzi da un paio di secoli all'armonia (un'invenzione del Settecento), gradirebbero poco, ma a quei tempi piacevano.

Quando si trattava di canti liturgici, non v'era libertà di scelta. Il vecchio canto gregoriano, che datava dagli esordi del Cristianesimo, era l'unico ammesso dalle autorità ecclesiastiche; ma persino il canto gregoriano percepì gli influssi di alcune innovazioni estranee, e subì l'infiltrazione di certi modi popolareschi, come oggi il *jazz* comincia ad insinuarsi nella musica sinfonica. A poco a poco cedette il passo, soprattutto nel canto secolare, al metodo polifonico. Il sistema di notazione proposto da Guido d'Arezzo era stato accettato dappertutto e aveva eliminato i vecchi nomi ingombranti. La lingua musicale scritta stava dunque diventando una specie di vernacolo internazionale, leggibile in tutta Europa.

Ed ora parecchie altre circostanze, che non avevano nulla a che

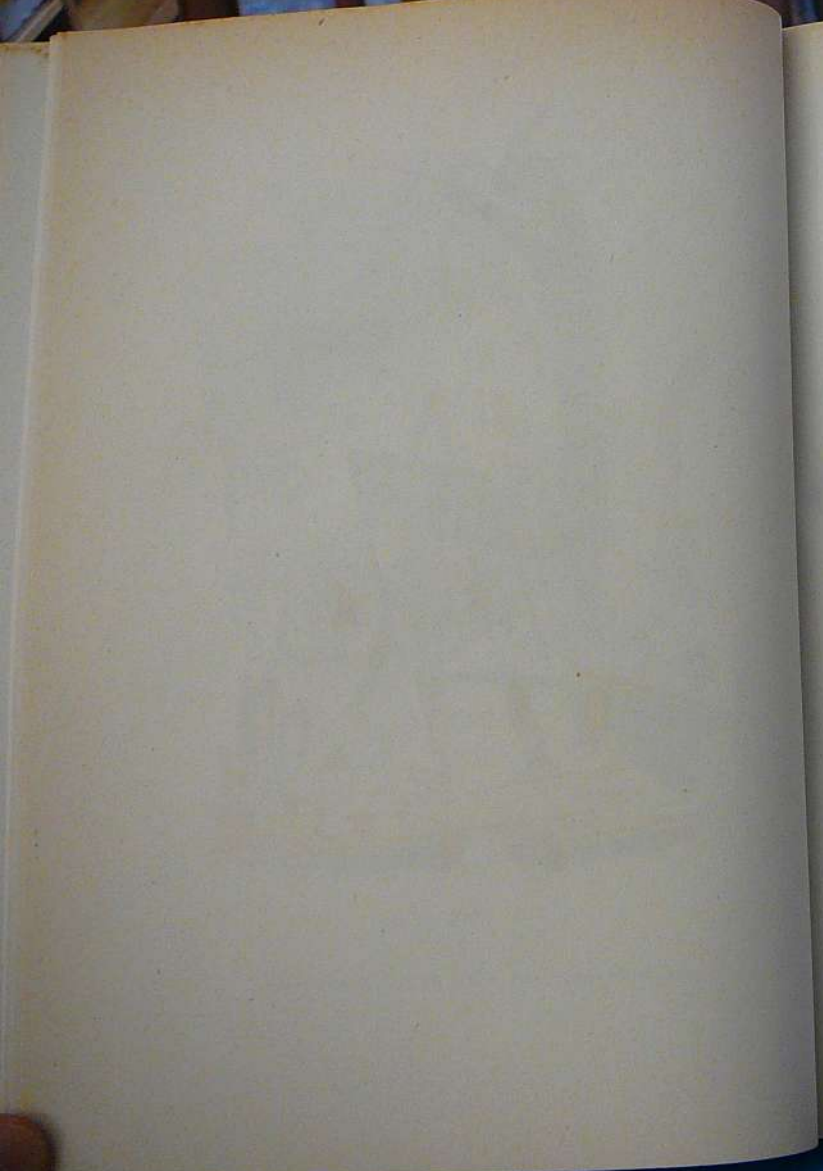
vedere con la musica, contribuirono al suo ulteriore sviluppo. Si stavano insediando un po' dappertutto come principotti indipendenti vari signori feudali. Per accrescer prestigio alle proprie corti, impiantavano scuole di canto pei fanciulli, destinandone i migliori allievi a cantare nelle loro cappelle private. Al tempo stesso la musica, che i *Troubadours*

Alla ricerca di un metodo definitivo per « scrivere » la musica

e i *Minnesinger* avevano liberata dai suoi legami, stava diventando un'arte capace di attrarre le masse fino allora tenute in circospezione dalla musica da chiesa.

Orbene, in arte, la sola scuola che conti è quella che consta di un insegnante entusiasta all'un capo del tavolo, e all'altro di un discepolo intelligente. Perchè tutto dipende dalla buona volontà e capacità di entrambi, il maestro e il discepolo. Il guaio è che, mentre i bravi discepoli sono abbastanza numerosi, i maestri illuminati sono rari. Il primo di costoro, che comparve sulla scena medievale, pare essere stato un certo John Dunstable, del quale conosciamo solo la data della morte,

I miniatori erano così bravi, che non deve stupirci l'abilità dei...

...primitivi Fiammingbi, tutti cresciuti alla scuola di quei miniatori

1453, e che fu sepolto a Londra. Poichè egli ebbe più fama sul continente che in Inghilterra, ne deduciamo che trascorse la maggior parte della sua vita sul continente. Alcuni storiografi del suo tempo lo considerarono il padre della composizione musicale, ma in arte, come è noto, queste paternità sono sempre dubbie. Egli fu comunque uno dei primi che adottarono quel nuovo metodo di canto che era destinato a dare i natali alla musica polifonica moderna, e che ci sbarazzò della monotonia e della cavernosità caratteristiche del canto del primo medio evo. I contemporanei di Dunstable si resero benissimo conto dei suoi meriti, perchè convenivano da ogni dove per prender lezioni da lui, e lo possiamo riconoscere il fondatore della celebre scuola di canto inglese che sopravvive ancora ai nostri giorni.

D'altro canto gli Inglesi non hanno mai rivelato un acuto interesse nella musica strumentale. Ancor oggi sembrano dedicarsi con maggior passione alla formazione di eccellenti cori per le chiese; ed è strano notare come da questi cori sia raramente emerso un virtuoso, un cantore di fama internazionale. L' Italia è specialista in questo campo: *anche* in questo campo. Probabilmente a causa della musicalità della sua lingua, l'Italiano solfeggia naturalmente, sia che vi chieda una sigaretta, sia che proclami che la donna è mobile. Le corde vocali di chi è nato tra i ghiacci del Settentrione stentano ad esprimersi nella lingua dei Danesi o dei Finlandesi. Invece i popoli settentrionali sono più bravi nel canto corale, forse perchè più disciplinati. Questa sarà una semplice supposizione mia, ma chi vuol sentire cantare bene la *Passione di San Matteo*, sarà più soddisfatto se va a sentirla in Svezia o in Germania o in Olanda, che se va a Roma o a Milano; mentre i *Pagliacci* a Bologna, o magari a Forlimpopoli, soddisfano più che a Berlino o a Londra.

Gli Italiani del Quattrocento devono essere stati consapevoli di questo fatto, perchè facevan venire dai Paesi Bassi i loro maestri di coro, come quel Guillaume Dufay che dirigeva la scuola di musica della cattedrale di Cambrai ma che era fiammingo. Dufay fu per vari anni l'istruttore del coro di San Pietro, e fece ritorno in patria nel 1437, dove morì nel 1474. A Dufay succedette un altro maestro dei Paesi Bassi (nome che nel medio evo comprendeva così l'Olanda come il Belgio), un certo Johannes Ogekhem, nato ad Anversa ma per molti anni direttore del coro della Cappella Reale in Parigi. Egli fu uno dei primi maestri della cosiddetta scuola neerlandese che per quasi un secolo e mezzo mantenne la supremazia musicale in Europa. Tutti i musici di questa scuola erano o Belgi o Olandesi, oppure, come Josquin des Prés, il miglior discepolo di Ogekhem, nativi di quella zona della Francia in cui la razza fiamminga si fonde con la francese, ed entrambe

le lingue sono parlate con uguale noncuranza della grammatica e della pronuncia.

Molti di questi musici, comunque, dopo imparato il mestiere in patria, cercarono più vasti campi in cui esercitare le loro attività, e così, nel Quattrocento e nel Cinquecento, ne troviamo a Roma, Napoli, Ve-

Alla ricerca di un metodo di notazione

nezia, Augusta, Nîmes, Parigi ed anche nelle prime città della Spagna. La loro gloria svanì al principio del Seicento; e i posti da essi lasciati vacanti furono occupati da Italiani e Tedeschi. Questa vena particolare del genio olandese si esaurì dunque in quei due secoli, ma non prima d'aver recato contributi importanti all'arte musicale.

Quale sia stata la natura di questi contributi, ecco un'altra cosa che mi riesce difficile spiegare, se non ho a mia disposizione un pianoforte sul quale esprimere il mio pensiero. Essendo gente metodica, e fondamentalmente rispettosa della legge e dell'ordine, era naturale che quegli Olandesi si applicassero a far sì che le loro noticine adempissero

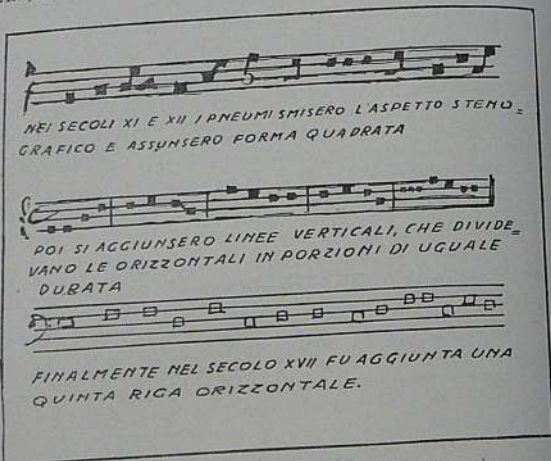
i propri doveri con la massima precisione possibile. Introdussero nella musica un nuovo elemento, o per dir meglio perfezionarono un'idea già esistita in precedenza: l'idea del contrappunto.

Il contrappunto è precisamente ciò che la parola indica: *punctus contra punctum*, ossia nota contro nota. I toni che le voci devono sostenere sono matematicamente prescritti. La prima voce parte su una data nota, e la seconda parte sulla stessa nota, oppure su una quinta più alta e parecchie misure più tardi. La terza voce parte daccapo sulla stessa nota della prima, e così via. Mi sono spiegato male, ma credo comunque di avervi dato un'idea di quello che voglio dire. Il punto che desidero mettere in evidenza è questo: questa specie di musica, più affine ad un problema matematico che ad un problema di emozioni, rispondeva perfettamente ai gusti olandesi o tedeschi. Erano veri rompicapo aritmetici, atti ad affascinare quei pedanti. Perchè li mettevano in grado di « fabbricare » i loro motivi, come l'architetto fabbrica le sue chiese o l'ingegnere i suoi ponti: con la differenza che costoro lavoravano su materie solide e durevoli, mentre ai compositori toccava di maneggiare la più fragile delle sostanze, la voce umana, scarsamente adatta alla costruzione di monumenti perenni.

A lungo andare, per altro, quei maestri della grande scuola neerlandese deviarono, come tutti gli intellettuali, dalla buona rotta, e rivelarono quei difetti che le qualità d'ordine superiore non mancano mai di produrre. Si compiacevano, per esempio, di ricamare su un'arietta popolare, come il celebre *Homme Armé*, il *Tipperary* del '500, e la stiracchiavano, la contorcevano, la torturavano sino a farle perdere ogni apparente somiglianza con il motivo originale, per quanto rimanesse sempre in realtà l' *Homme Armé*, sia pure completamente rovesciato.

Le parole in queste canzoni erano suscettibili di venir gravemente deformate, perchè nel loro zelo matematico quei compositori non si curavano affatto del significato delle canzoni. Allungavano o raccorciavano le sillabe a loro talento. Era inevitabile che questa pratica urtasse i nervi dei buoni cristiani che attribuivano più valore alle parole che alla musica, e che non capivano più nulla del testo originale dei loro inni. Ma altre persone, che apprezzavano un motivo divertente più di un testo noioso, traevano gran diletto da coteste innovazioni. Riconoscevano certi motivi popolari che il compositore aveva mescolato con materie più sostanziose, e mentre le argentee gole del coro cantavano *Gloria in Excelsis*, i più arditi membri della congrega solfeggiavano sottovoce *Slumming on Park Avenue*.

Non sapete che cosa voglio dire? Non avete mai suonato in una

orchestra? Se sì, ricorderete come sia possibile sovrapporre, ad esempio, la celebre *Melodia in Fa* di Rubinstein alla canzone popolare inglese *Auld Lang Syne*, e come sia possibile suonare l'*Humoresque* di Dvorak intrecciato con *Swanee River*, e come un motivo del *Freischütz* di Weber si presti a fare da accompagnamento alla canzone viennese *Ach, du lieber Augustin*.

Alla ricerca di un metodo definitivo per « scrivere » la musica

Perciò non fa meraviglia che il Concilio di Trento, adunatosi per riformare la Chiesa, e che prolungò le sue sedute per ben diciotto anni, dal 1545 al 1563, si dichiarasse energicamente avverso a quelle innovazioni che minacciavano di convertire il servizio divino in una operetta. Nello stesso tempo i più seri amanti della musica si venivano adombrando per un altro scherzetto, caro ai compositori dalla mentalità matematica, e che minacciava di produrre effetti tutt'altro che salutari sullo sviluppo della musica. Alludo alla tendenza di manipolare un grazioso e magari nobilissimo motivetto così da fargli fare tante cose per le quali non era stato creato. Questa specie di *Spielerei*

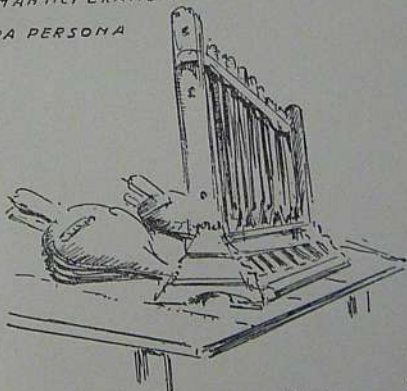
Lo sviluppo della musica

durò fin verso la metà del Settecento. Poi persino i più spinti entusiasti della « nuova arte » giudicarono che si era andati troppo lontano e decisero di troncarla spietatamente. Decisione che naturalmente mise fuori combattimento parecchi incauti che si erano segnalati in quella specialità, ma che in compenso aprì la strada ad un compositore che si sentiva capace di mostrare al mondo come non fosse affatto indispensabile che la musica risultasse o solenne o allegra, ma che poteva essere insieme e solenne e allegra.

Si chiamava Giovanni Pierluigi, ma passò alla storia sotto il nome del villaggio del Lazio in cui nacque nel 1526: Palestrina. A venticinque anni cantava nel coro della Cappella Giulia in San Pietro, e nel 1555 fu ammesso in quello della Cappella Sistina, ma il papa Paolo VI, avendo scoperto che era coniugato, lo fece licenziare, concedendogli poco dopo la nomina di direttore del coro di San Giovanni in Laterano, e più tardi promovendolo alla direzione dei cori di San Pietro.

Palestrina fu, come altri grandi del Cinquecento, un lavoratore indefesso. La sua produzione non superò per quantità quella di Orlando di Lasso, compositore olandese suo contemporaneo (il suo nome autentico era Roland de Lattre) e direttore della scuola di musica di Alberto V, Duca di Baviera, le cui opere riempiono ben sessanta volumi. Ma la statura del Palestrina supera quella del suo rivale, anche perchè salvò, indirettamente, la musica dal triste fato che le sarebbe stato riservato se gli Spagnoli di Roma avessero potuto persuadere il Concilio di Trento che la scuola neerlandese costituiva una minaccia per il canto gregoriano e che perciò doveva essere bandita dalle chiese.

Esisteva un precedente che autorizzava questo provvedimento. Sotto il papato di Giovanni XXII al principio del quattordicesimo secolo, era stata proibita nelle chiese l'esecuzione della musica dei compositori contemporanei. Ma il divieto non era mai stato applicato con rigore, e questa volta gli Spagnoli che facevano parte del coro pontificio si trasferirono in massa a Trento per sostenere le ragioni che secondo loro rendevano imperativa l'abolizione della musica che chiamavano profana. Per fortuna, Pio IV non era Giovanni XXII, era una tutt'altra pasta d'uomo, che amava la musica nuova, così che, dichiarandosi avverso ad assumere la responsabilità di un sì drastico provvedimento, demandò lo studio della questione ad un Collegio di cardinali. Costoro deliberarono, dopo anni di discussioni, che niente altro all'infuori degli inni latini doveva esser cantato nelle chiese, e decretarono l'ostracismo alla musica « lasciva ed impura ». Allora il Papa offrì un compromesso. Invitò i Cardinali all'audizione di una composizione che a parer suo permetteva una felicissima mescolanza del

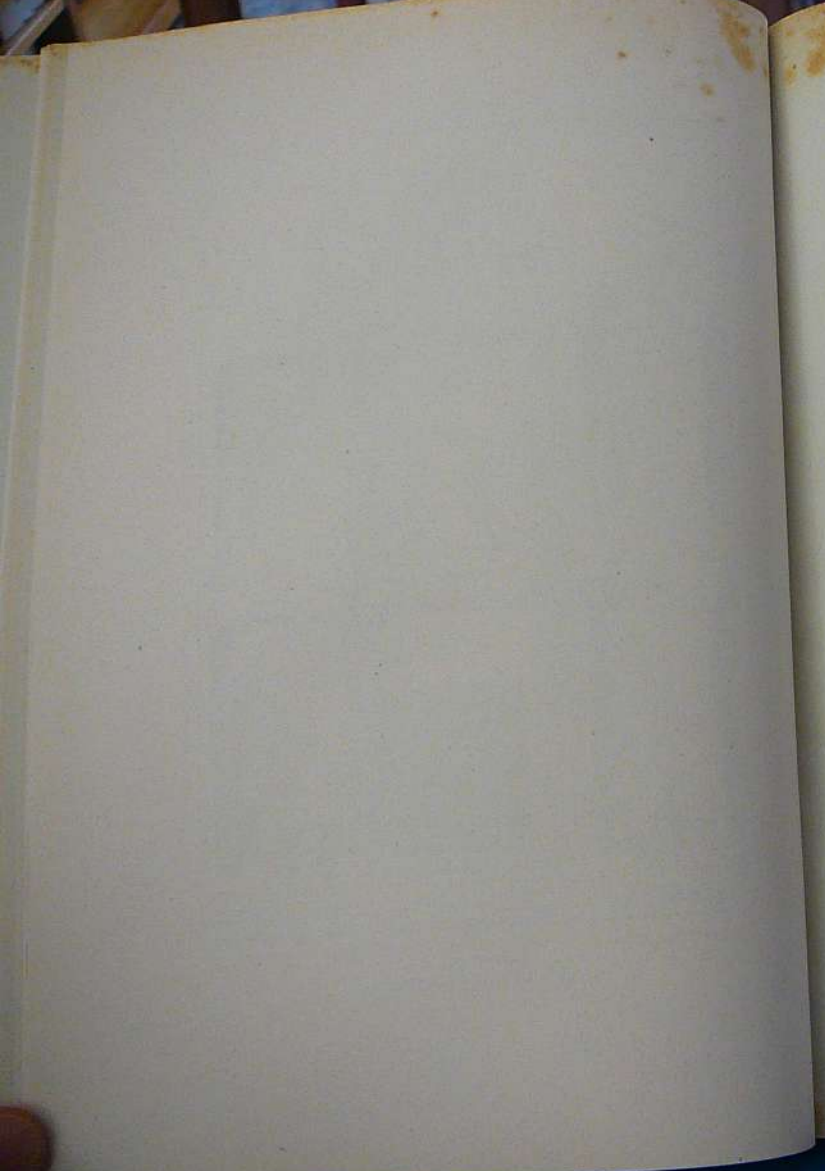
L'ORGANO BIBLICO. IL SUONATORE MANEGGIAVA I
MANTICI CON LA SINISTRA E SUONAVA CON LA DESTRA
LO SI POTEVA PORTARE SOTTO
IL BRACCIO.
L'ORGANO POSITIVO, PERCHE' VENIVA POSATO SUL TAVOLO.
E I MANTICI ERANO AZIONATI DA
ALTRA PERSONA
L'ORGANO PORTATILE. PERCHE' SI
PORTAVA A TRACOLLA. LA SINISTRA
AZIONAVA IL MANTICE, LA DESTRA
SUONAVA I TASTI

L'organo

vecchio col nuovo, e fece eseguire la celebre *Missa Papae Marcelli* del Palestrina. La composizione conciliò a meraviglia le esigenze dei due partiti avversi, e fu stabilito che la *Missa* d'ora innanzi servisse da modello a tutti i compositori di musica sacra.

Questa decisione segnò la sconfitta della scuola spagnola che era stata creata a Roma da Cristobal Morales e da Luis Tomás de Vitoria. Determinò anche la scissione definitiva tra musica sacra e profana. Da allora in poi, molti compositori di musica profana hanno scritto dell'eccellente musica sacra, e la Chiesa ne ha molto saviamente accettate le composizioni, dando così completa soddisfazione ai musici ed alle congreghe. Ma la Chiesa si è per sempre astenuta dall'intervenire nello sviluppo della musica profana.

Lodevolissima decisione, quella scissione tra musica sacra e musica profana. Le chiese non corrono più il rischio di essere convertite in sale di varietà, e i varietà sono esenti da ogni interferenza ecclesiastica. Le due parti ne trassero ugual vantaggio.

Messico.
Gli Spagnuoli distrussero i monumenti indigeni e li sostituirono...

Messico.
... con altri di questo genere.

CAPITOLO TRENTUNESIMO

L' AGIATEZZA SI PROPAGA ANCHE AL CENTRO D' EUROPA

Albrecht Dürer di Norimberga e Hans Holbein di Basilea fanno vedere agli Italiani che anche i barbari sanno camminare coi tempi.

Il grosso carreggio trasportava, lento, cigolando, il suo greve carico di balle e barili lungo le polverose strade della pianura padana. Carovane di muletti valicavano le Alpi, attraversavano i lindi villaggi tirolesi, e distribuivano preziose mercanzie ai barbuti uomini del Nord, i quali parlavano dialetti ignoti ai mulattieri italiani ma sborsavano ottimi *thaler* d'argento provenienti dalla boema Joachimsthal. E poichè questo scambio di merci assicurava un sempre crescente profitto, le popolazioni disseminate lungo gli itinerari di traffico si affaccendavano in continui lavori stradali destinati ad attrarre le correnti del commercio.

Il Brennero era sempre stato uno dei valichi alpini più accessibili, tanto che le milizie del Sacro Romano Impero lo superarono, nei due sensi dell'andata e del ritorno, non meno di settanta volte nei sei secoli interceduti tra Carlomagno e Giovanna d'Arco; e ora deteneva su tutti i valichi il primato della convenienza. Innsbruck e Augusta, culla dei Fugger, i più ricchi banchieri del medio evo, mostrano ancora, nei loro monumenti architettonici e nelle loro ricche collezioni d'arte, l'entità dei capitali che dovevano aver accumulati nell'ultimo periodo del medio evo. Quanto a Norimberga, centro di distribuzione che serviva tutto il settentrione della Germania, si era fatta così ricca che aveva ottenuto il famigerato toro d'oro, ed ogni Imperatore di nuova nomina vi teneva la sua prima assemblea.

Ma sul finire del decimo secolo san Bernardo fondò un ospizio sul valico che da lui prese nome, rendendo così più facili e sicure le

comunicazioni tra le alte valli del Po e del Rodano. Per fare concorrenza al San Bernardo, i quattro cantoni della Svizzera centrale, tostochè si furono confederati, migliorarono le condizioni del valico del Gottardo, e così le città del Reno si resero indipendenti dalle loro rivali del Tirolo, e fra esse Basilea si sviluppò a tal punto che divenne un centro di smistamento dei prodotti che per il Mediterraneo provenivano dall'Oriente diretti alle coste del Mare del Nord.

E quando le merci cominciano a trasferirsi da un posto ad un altro, è difficile che le idee restino indietro. Libri e quadri occupano meno spazio delle derrate e dei tappeti persiani. Il sistema medioevale che esigeva una trafila di lunghi anni di pratica in tutti i mestieri, induceva i trafficanti del Nord a mandare i loro figlioletti ad impratichirsi a Genova o a Venezia, e tornando adulti alle case loro questi si portavan seco un bagaglio che nessuna dogana è mai stata in grado di intercettare, e che costituisce il più utile trofeo di viaggio che si possa riportare in patria dai più lontani paesi. Poi prendevan moglie, mettevan sù casa, e l'arredavano nello stile che avevano imparato ad apprezzare mentre studiavano la « partita doppia », quel nuovo metodo di contabilità che dall' Italia cominciava a diffondersi in tutta Europa.

Se per caso sopravveniva qualche guaio, sotto la forma d'un piccolo malinteso con le autorità celesti, rimediabile mercè l'offerta di un dono alla Parrocchia, essi si ispiravano, per la scelta dell'oggetto artistico da donare, al ricordo di quelli che avevano osservato nelle cattedrali del Sud. Se invece tutto andava bene, e la famiglia ingrossava e i marmocchi si facevano grandicelli e bisognava scritturare un precettore, era certo che davano la preferenza a chi era versato nelle lingue civili di Omero e di Virgilio, e non si contentavano di uno che sapeva a memoria magari tutto il catechismo ma ignorava Cicerone.

E questo scambio di valori artistici e spirituali, non bisognava credere che si risolvesse a vantaggio di una sola delle due parti. Gli Italiani erano molto più progrediti nel campo della buona creanza, nell'arte del vivere raffinato, ma sotto molti aspetti i Settentrionali erano più laboriosi, si preparavano più meticolosamente ai lavori che intraprendevano, risultavano forse un poco più pedanti ma raggiungevano migliori risultati; e così ciascuna parte poteva insegnare qualcosa all'altra e ad entrambe riusciva soddisfacente tale reciprocità. Essa durò parecchi secoli, finchè le guerre di religione ricacciarono l' Europa centrale nella desolazione.

Albrecht Dürer era il secondogenito di una nidiata di diciotto. Suo padre era nativo dell'Ungheria, e solo dopo i quarant'anni aveva

impalmato Barbara Holper, la figlia quindicenne del suo principale, che era uno dei primi orefici di Norimberga.

Alberto, come tutti i bravi ragazzi del medio evo, imparò il mestiere dalle fondamenta. Suo padre, riconosciute le capacità del suo rampollo prediletto, lo affidò quindicenne al più rinomato degli incisori della città, Michael Wohlgemuth, membro influente della corporazione di San Luca, il quale teneva uno stabilimento coi fiocchi, e in

Quel che Guido d'Arezzo ha fatto per la musica moderna

esso coltivava quasi tutte le arti e le insegnava ad una folta legione di avidi monelli. Costoro meritano di essere ricordati perchè grazie all'ottima istruzione che ricevevano ed all'alto grado di laboriosità che da loro si richiedeva, contribuirono non poco all'eccellenza dei lavori che uscirono dalle botteghe e dagli studi della Germania medioevale.

Perchè a quei tempi l'artista non era ancora considerato un superuomo. Si poteva esser ciabattini, e al tempo stesso poeti di primo ordine, come Hans Sachs; fabbricare saponi, e scrivere di storia, come Sebastiano Franck, che nomino tanto più volentieri in quanto fu un

mio precursore, scrivendo, nel 1531, la prima storia *popolare* del mondo. Luca Cranach, contemporaneo e concittadino del Dürer, era un farmacista, che forse amava la nuova arte della stampa più delle sue boccette. Dürer non si vide costretto ad esercitare un mestiere, perchè fin dagli esordi i suoi lavori artistici raggiunsero prezzi superiori a quelli che riscuotevano i pittori italiani.

Ma ciò non gli impediva di conoscere a fondo la tecnica di qualsivoglia ramo dell'arte, dalla pittura ad olio alle incisioni nel legno; e per impararle aveva viaggiato molto, sussidiato dal padre. Noi pensiamo che l'artista americano fa anche troppo, se dopo l'università attraversa l'oceano e frequenta per qualche mese l'*Ecole des Beaux Arts* a Parigi oppure la *Hochschule* di musica a Berlino. Ma a quei tempi gli studenti viaggiavano molto di più, tanto che fu coniata la parola *Wanderjahre* per indicare quegli anni di vagabondaggio.

Il Dürer, da quel metodicissimo studioso che fu, ci tramandò i diarii di parecchi suoi viaggi. Appena ultimato il periodo di noviziato nella bottega del Wohlgemuth, partì per l'Alsazia, col proposito di visitare nella città di Colmar l'incisore Martino Schongauer, e di trattenersi qualche tempo con lui. Era da poco che funzionavano i torchi da stampa; Schongauer non fu tra quelli che si dedicarono allo sfruttamento diretto dell'invenzione di Giovanni Gutenberg, ma si era reso conto che gli stessi torchi che servivano ad imprimere sulla carta l'inchiostro spalmato sui « caratteri mobili » potevano ugualmente servire ad imprimere sulla carta l'inchiostro spalmato su lamine di rame sulle quali l'artista avesse in precedenza inciso una figura.

Fino allora le incisioni erano state fatte solo sul legno, e per riprodurle sulla carta non occorreva il torchio: bastava un rullo, di legno anch'esso, o magari solo la pressione della mano, perchè la tavoletta di legno era suscettibile di deteriorarsi sotto il torchio, che invece rendeva utili servizi se veniva esercitato su lamine di metallo. Il metallo più largamente usato fu il rame. Le primissime incisioni su rame servirono alla manifattura delle carte da giuoco. La più vecchia stampa di un'incisione ordinaria che porti la data della sua fattura risale al 1446. Sulle prime, questo nuovo procedimento di riproduzione interessò scarsamente gli Italiani, il che era naturale, perchè i pittori italiani lavoravano per un altro genere di mercato. I signori vivevano in grandi palazzi, con abbondanza di spazio sui muri per appendervi dipinti d'ogni dimensione. Nel settentrione d' Europa, invece, il clima consigliava l'uso di case piccine, in cui lo spazio a disposizione dei quadri scarseggiava come negli appartamenti moderni delle case di Nuova York. Le stampe, per contro, non abbisognavano di molto spazio murale, si poteva

tenerle nitidamente racchiuse e classificate in cartelle, e se mai incorniciarne qualcuna da esporre nel salotto. Erano inoltre infinitamente meno care dei dipinti, cosa apprezzatissima dai provvidi borghesi settentrionali, che avevano imparato, già prima che venisse al mondo Beniamino Franklin a proclamarlo, che il quattrino risparmiato è quattrino guadagnato.

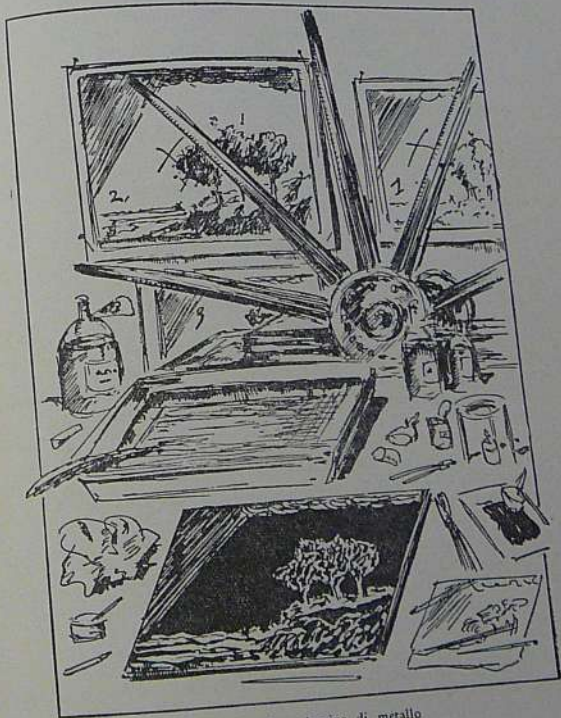
Quindi l'arte dell'incisione attinse un alto grado di perfezione in Germania e nei Paesi Bassi molto tempo prima che gli Italiani se ne dessero pensiero. C'era, però, un modo di incidere, che gli Italiani avevano praticato già in tempi anteriori: con l'acquaforte. Consiste in questo: dapprima si ricopre una lamina di rame o di zinco con uno strato di cera, e su questo strato si disegna la figura mediante una puntina di metallo duro (io uso le puntine del grammofono), poi si pone la laminetta a bagno in una soluzione acida, la quale morde, o intacca, o corrode il rame o lo zinco lungo le linee tracciate dalla puntina. Finalmente si rimuove lo strato di cera, si strofina ben bene la lamina, la si spalma d'inchiostro (non occorrono più di venti o trenta anni per imparare ad eseguir bene queste operazioni), e si comincia a stampare.

Gli Italiani conoscevano questo procedimento, ma da quasi un secolo lo usavano soltanto per incidere disegni d'ornato sulle armature, senza sapere che offriva la possibilità di riprodurre a centinaia di copie il disegno originale.

Questa tecnica italiana valicò le Alpi nel Quattrocento e fu cordialmente accolta dagli armaiuoli di Augusta, città natale del padre nostro Schongauer; e qualche incisore pensò di sostituirla al metodo del bulino, che richiedeva molta forza muscolare dalla mano del disegnatore. Schongauer imparò tutti questi trucchi dal padre, ma la chimica essendo ancora bambina era difficile trovare il « mordente » appropriato, la giusta miscela degli acidi, così che Schongauer era rimasto fedele al bulino.

Quando Dürer arrivò a Colmar, trovò che Schongauer era passato a miglior vita, ma c'erano tre dei suoi fratelli che continuavano a tenere bottega. Fu in questa bottega che il Dürer imparò l'arte nella quale doveva superare tutti i suoi contemporanei.

Quest'arte dell'incisione essendo un affare del cervello più che del cuore, si prestava meravigliosamente al modo tedesco di esprimere le emozioni. Non saprei citare, così all'improvviso, un solo pittore tedesco che si sia segnalato in ciò che chiamiamo il senso del colore. Il colore è una cosa che i Tedeschi non hanno nel sangue. Mentre l'incisione richiede una gran dose di pazienza, di meditazione e di laborio-

Intagli nel legno

Incisioni su lamine di metallo

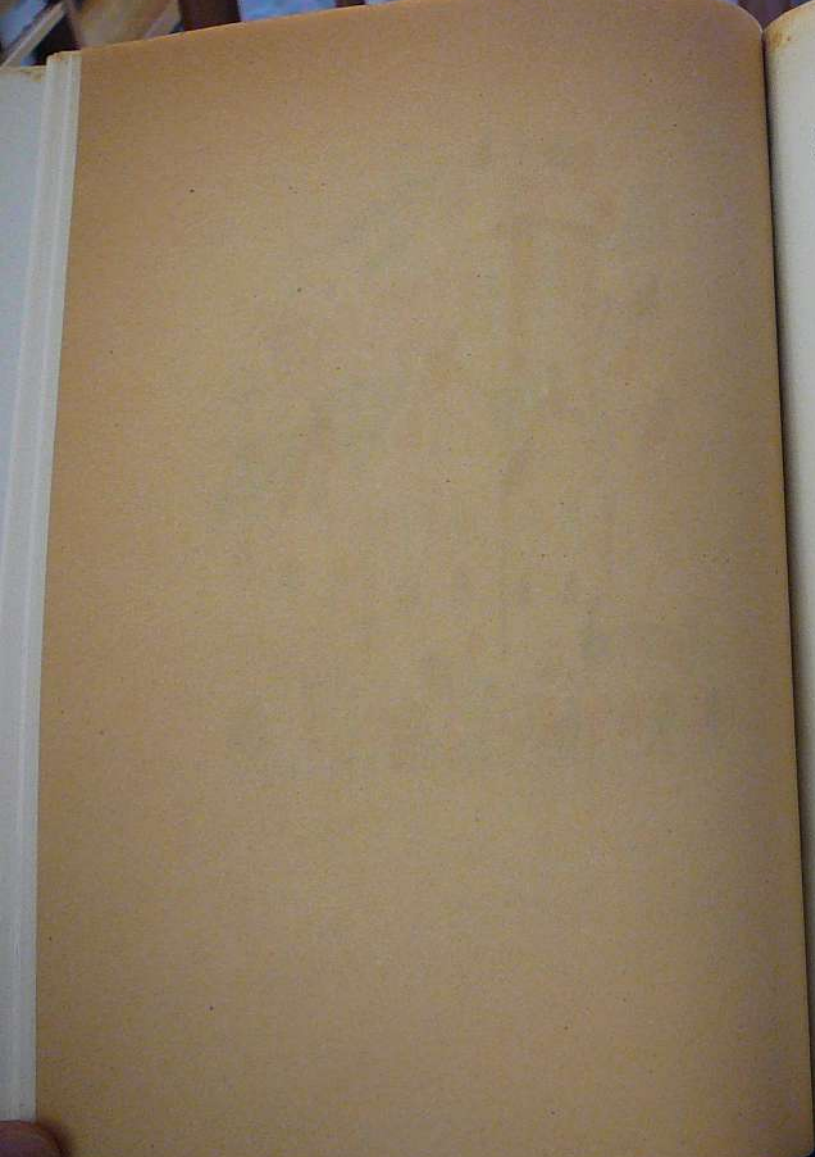
sità. Il Dürer incominciò a lavorare con gli acidi su lamine di ferro, ma poi adottò risolutamente il bulino; e molti appassionati d'arte preferiscono le sue incisioni ai suoi dipinti. Perchè i suoi colori non perdettero mai un certo carattere di durezza e mancavano di delicatezza; mentre nelle sue stampe riconosciamo l'artista capace di disegnare un fiorellino o un semplice filo d'erba con quella sicurezza di tratto che solo l'intima conoscenza del soggetto può dare all'artista.

I suoi lavori sono stati copiosamente riprodotti a stampa, e alcune riproduzioni sono ottime e costano poco. Secondo me, possiedono un alto valore come documenti storici. Costituiscono la migliore introduzione pittorica allo spirito del medio evo germanico. Sono gotici, come il nome di Ravenna è bizantino, come il *jazz* di Gershwin è moderno. Esalano il pretto spirito di un'èra che è irremissibilmente tramontata ma che diede i natali alla società che è la nostra.

Gli Holbein di Basilea, come i Bach della Germania settentrionale, furono più che artisti individuali. Costituivano un *clan* a sè, un ceppo i cui rampolli conquistarono ciascuno il primato nella propria specialità. La famiglia era originaria di Augusta. Il più antico degli Holbein che conosciamo era mastro conciatore, e poichè la civiltà del medio evo fu una civiltà del cuoio, come la nostra è la civiltà della seta e del cotone, un mastro conciatore era a quei tempi un personaggio di molta importanza, su per giù come ai nostri giorni il direttore di una grande manifattura di seta. Ebbe due figli, Hans e Sigismondo, pittori tutt'e due. Hans a sua volta mise al mondo due pittori di primo ordine, Ambrogio e Hans junior. Col tempo la fama del più giovane Hans oscurò quella di Hans senior, precisamente come la fama di una mezza dozzina di Bach ha oscurato quella di un centinaio di Bach, ciascuno dei quali ha per un verso o per un altro contribuito allo sviluppo musicale della razza germanica.

Nel 1515 Hans senior traslocò con la famiglia a Basilea. Quattro anni avanti, Erasmo, incerto dell'accoglienza che il pubblico poteva riservare alla sua audace satira sociale, era venuto da Londra a Parigi per attendere alla pubblicazione del suo volume intitolato *Elogio della Pazzia*. La pubblicazione conseguì un successo così lusinghiero, che l'editore Froben di Basilea ne rischiò un'edizione illustrata, affidandone le illustrazioni a Hans Holbein junior. Queste illustrazioni sono ormai diventate parte integrante del libro di Erasmo, come quelle di Cruikshank son diventate parte integrante dei romanzi di Dickens.

Il fatto rivela il lato pratico della personalità di Hans junior. Era un ritrattista insigne. Nulla sfuggiva al suo occhio. Riproduceva con la massima scrupolosità i minimi particolari, del viso o del vestito,

L'artista gran signore
Rubens parte dalla sua città natale per recarsi in missione all'estero

della persona che ritraeva. Avrebbe dunque potuto specializzarsi nel ritratto, ma era un uomo pratico, coniugato, padre di numerosa prole; bisognava accettare qualunque genere di lavoro, se si voleva essere in grado di mantenere la famiglia. Così, dopo aver eseguito vari lavoretti di poco conto in Basilea, segnalandosi nel decorare gli interni delle case o pubbliche o private, e segnalandosi soprattutto nel dipingere le macabre *Danze dei Morti*, in cui rappresentava la Morte nell'atto di ballare con le varie personalità del suo tempo, dal Papa e dall' Imperatore giù giù fino all'idiota del villaggio, si persuase un bel giorno d'aver esaurito le possibilità del mercato locale e decise di andare a sfruttarne un altro, capace di procurargli commissioni più redditizie.

Contribuì probabilmente a decidervelo l'acutissima crisi economica che si abbattè sull' Europa verso il 1520. La repentina affluenza dei milioni d'oro che la Spagna aveva cavato dalle miniere del Nuovo Mondo aveva scombussolato tutta quanta la semplice economia del medio evo. Dappertutto i prezzi andarono al cielo, mentre d'altra parte la capacità d'acquisto del salario rimase stazionaria, o anzi declinava qua e là. L'agricoltura ne soffrì al massimo, e il malcontento dei rurali attenuò grandemente le fatiche di Martino Lutero. Perchè la Riforma, confiscando i possedimenti delle chiese e dei monasteri, fu una manna per i poveri, che quindi si schierarono tra i più ardenti seguaci del celebre ribelle di Wittenberg.

Basilea, centro di smistamento dei prodotti del Mediterraneo, fu tra le prime città colpite dalla crisi. Gli artisti hanno bisogno di patroni, e Holbein, scaltramente prevedendo la formazione delle code per l'acquisto dei commestibili, pensò bene di far le valigie e di partire per l' Inghilterra. Sapeva che là avrebbe trovato l'ordine e la legge, dato che la monarchia, mettendosi alla testa del movimento della Riforma, si era messa in grado di sventare la minaccia della guerra civile.

Il primo viaggio di Holbein in Inghilterra si risolse in un successo senza precedenti. Nel Castello di Windsor sono esposti ancor oggi nientemeno che 87 dipinti di Holbein, che rappresentavano da soli una vera « galleria » di ritratti delle personalità, maschi e femmine, che in qualche modo fecero parlare di sè sotto Enrico VIII.

Nel 1528 Holbein tornò in patria, portandosi nel bagaglio il ritratto che aveva fatto a Sir Thomas More, il quale lo aveva pregato di regalarlo da parte sua ad Erasmo, che si era ora stabilito a Basilea. Fu l'ultima volta che Erasmo potè osservare le fattezze del suo generoso benefattore, il cui capo non doveva tardare a rotolare nella pol-

vere, mozzato per ordine del Sovrano che More aveva servito con tanta inconcepibile lealtà.

Nel 1530 Holbein fece ritorno in Inghilterra, accoltovi dai favori del « buon Re Hal », che era un birbone, ma che aveva certe qualità essenzialmente umane che lo rendevano caro ai suoi sudditi. Durante questo suo secondo soggiorno, Holbein eseguì moltissimi altri lavori. Aveva perfezionato la sua tecnica in modo che nessuno poteva sperare di superarlo. Guardando uno dei suoi ritratti, vien fatto di sentire che se non somiglia all'originale, è colpa dell'originale, e non del pittore. Gli Inglesi lo colmarono di favori. Basilea lo nominò ufficialmente pittore del Comune. Nel 1543, dopo che era stata pubblicata una delle sue più popolari serie di silografie, la peste scoppiò a Londra, e invitò Holbein a prender parte alla Danza della Morte. Prima ch'egli avesse il tempo di rendersi conto di quel che accadeva, i becchini ne portavan l'ossa al camposanto.

CAPITOLO TRENTADUESIMO

« UNA POSSENTE FORTEZZA È IL NOSTRO DIO »

Il Protestantesimo e le arti.

Era il 31 ottobre 1517. Il popolino di Wittenberg, cittadina della Sassonia, di cui ben pochi in Europa sospettavano l'esistenza, si preparava a recarsi alla messa. Ma davanti alla cappella, che faceva parte del palazzo ducale, veniva man mano crescendo la folla dei primi arrivati che avevano trovato insolitamente chiuse le porte. Era accaduto quello che molti di essi avevano preveduto fin da quando il loro egregio professore di teologia aveva fatto ritorno da Roma. Sulle porte erano affissi due manifesti, che enumeravano ben novantacinque abusi perpetrati dalle autorità ecclesiastiche, abusi che erano ormai noti a tutti, ma che nessuno aveva mai osato denunciare in pubblico.

In qual modo questa trovata del dottor Martino Lutero contribuì ad alterare il corso della storia, ho già descritto in un altro volume. Qui mi limiterò ad accennare quali ripercussioni ebbe sull'arte quell'atto di aperta ribellione da parte di un testardo monaco germanico, il quale era assolutamente convinto che l'individuo umano, se d'accordo con Dio e con la propria coscienza, avesse tutti i diritti di sfidare l'autorità della Chiesa e dello Stato.

È stato detto, da Nietzsche se non erro, che l'odio di Lutero verso le magagne della Chiesa era una semplice derivazione dell'odio ch'egli professava per tutte le cose, anche belle e nobili, che la Chiesa faceva o aveva fatte: per le statue dei Santi, i dipinti sacri, le cattedrali e via dicendo. C'è indubbiamente molta verità in questa osservazione. Il contadino in genere diffida di quello che non capisce, e Lutero era e fino alla morte rimase un semplice contadino, dotato di tutte le qualità e di tutti i difetti della sua classe.

Era, questo sì, un potente oratore, di tipo evangelico. Aveva senza fallo visitato le più rinomate cattedrali del tempo, ma non c'è pericolo di trovare nei suoi scritti il minimo cenno relativo alla bellezza delle loro finestre istoriate o delle opere d'arte che contenevano. Le sue osservazioni in merito si limitano a indicare che nella tal chiesa le condizioni acustiche erano migliori che nella talaltra, e che quindi la prima attirava più grandi masse di fedeli che non la seconda.

Lutero viaggiò molto. Nel 1511 si recò a Roma per conferire col Papa. Cammin facendo sostò a Firenze, allora la più bella città del mondo. La sola cosa che quel contadino tedesco vi notò, fu l'efficienza del servizio sanitario. Gli ospedali, scrisse, vi funzionavano molto meglio che altrove, il che era un vantaggio per la popolazione. A Roma arrivò proprio quando le attività edilizie dei Papi venivano trasformando la capitale in base ai piani regolatori dei massimi architetti del Rinascimento. Il coscienzioso monaco tedesco si sedette sui monumentali blocchi di marmo destinati a San Pietro, e si mise a calcolare mentalmente l'importo dei risparmi tedeschi che avevano contribuito ai fondi raccolti dal Pontefice per procedere ai lavori di rifacimento.

Conobbe, in casa sua, pittori valentissimi suoi connazionali. Luca Cranach lavorò molti anni a Wittenberg come pittore di corte presso l'Elettore di Sassonia; uno dei suoi figli fu nominato borgomastro di Wittenberg; Cranach stesso dipinse il ritratto non solo dei genitori di Lutero, ma dello stesso Dottor Martino, che nel ritratto appunto sembra davvero proferire quel suo detto famoso: « Eccomi qui. Non posso fare diversamente. Dio m'aiuti. Amen ». Mattia Grünewald, pittore presso la corte di Brandeburgo, dipinse quadri la cui emotività uguaglia quella dei discorsi infocati del monaco ribelle. Nonostante tutto questo, Lutero sembrò ignorare del tutto il valore di quei due pittori.

Anche dal lato letterario la sua cultura era limitatissima. Di storia non si occupò mai. Paragonava Aristotile ai muli: come i muli vanno brucando l'ortica sulle prode dei fossi, così Aristotile procedeva raccogliendo qua e là inutili informazioni. Preferiva Cicerone, le cui opere, diceva, erano almeno utili ad insegnare la grammatica agli scolari tedeschi. Cesare era una scimmia ammaestrata, e il solo poeta che il riformatore apprezzasse era Esopo, dalle cui favole il giovinetto tedesco poteva imparare a tenere buona condotta.

Eppure questo rozzo mandriano, cieco alle arti che parlano alla vista, fu un entusiasta di quelle che parlano all'udito. Amò la musica. Dopo la teologia, diceva, l'unico bene al mondo che valesse qualcosa era la musica. Suonava il flauto e il liuto, e compose persino qualche inno. Quello intitolato « Una possente fortezza è il nostro Dio » è

diventato l'inno nazionale di tutti i buoni protestanti. E fu Lutero che riportò la musica sacra a quel posto d'onore che aveva occupato ai primi tempi della Cristianità, quando la massa dei fedeli era autorizzata a partecipare al canto.

Per concludere, il ribelle riformatore non ebbe nulla a che vedere con l'arte, ma in un modo curioso contribuì a determinare il mutamento che l'arte subì nel suo paese. Perchè sul nascere del Cinquecento le arti pittoriche, che si erano affermate in Germania giustificando le più rosee speranze, presero a poco a poco a scemare, fino alla totale evanescenza. Continuarono ad esistere in Germania i buoni pittori ed architetti, ma privi di originalità: semplici copisti di creazioni straniere. Ma allo stesso tempo la musica salì in onore, sino a fare della tedesca la *lingua franca* del mondo musicale. Perchè ciò si sia verificato, non so. Cito soltanto il fatto.

CAPITOLO TRENTATREESIMO

IL BAROCCO

Chiesa e Stato passano al contrattacco.

Se volete capire i centocinquant'anni che seguirono alla Riforma, vi consiglio di studiare i ritratti che vennero dipinti in quel periodo. Illustrano l'èra delle guerre di religione assai meglio dei libri che la descrivono. E possono far questo per varie ragioni. Anzitutto c'era la comoda tecnica nuova della pittura ad olio che facilitava grandemente il compito dei pittori: la moda del ritratto si faceva sempre più diffusa cosicchè il ritrattista era salito nella considerazione dei suoi conterranei e si faceva più ricco dei colleghi che si specializzavano in soggetti sacri.

Ma son due le cose che occorrono per fare un buon ritratto. La prima è « un artista che sappia il suo mestiere », e l'altra è « un modello che meriti d'esser dipinto ». Il Cinquecento fu il secolo ideale per quel genere appunto di facce che ogni artista vagheggia come modelli, perchè in esso abbondarono i caratteri forti e prepotenti. Erano i soli che potessero sopravvivere in quell'epoca di insolita violenza in cui guerra e peste insieme eran capaci di dimezzare la popolazione di un'intera contrada in meno di sei mesi. I vantaggi derivanti dalla nobiltà dei natali e dei modi erano ridotti al minimo. Si trattava di uccidere o d'essere uccisi, e in tali circostanze solo i più validi sopravvivono.

Ai nostri giorni, solo gli strati inferiori del ceto medio sembrano atti a produrre gli uomini di questa tempra, ma nel Cinquecento gli uomini di punta provenivano in gran parte dalle popolazioni rurali oppure dalla bassa nobiltà terriera, specialmente nel settentrione. Furono i contadini, che iniziarono la rivoluzione e conquistarono il mondo; contadini, i capi delle bande mercenarie che facevano e disfacevano imperi. I principi stessi conservavano la robustezza del popolo su cui si erano elevati da poco e a cui si sentivano ancora legati in una vita

comune. Il Seicento, poi, è per eccellenza il secolo della gente nuova, ricco e, insieme, rude; secolo di guerre e di sommosse. Gli uomini vivevano a cavallo, il lor parlare rifletteva l'atmosfera degli attendamenti, erano un po' come Lutero in quell'eloquente ritratto di Cranach: grosso bifolco, solidamente piantato su scarponi dalle estremità quadre. Tutta gente di forti proporzioni, per lo più: conseguenza degli eccessi nel mangiare, bere e dormire. Anche il modo di vestire si prestava ad essere messo in valore dai pittori. Oggi il ritrattista deve lavorare di fantasia per « drappeggiare » i suoi soggetti. A quel tempo i soggetti erano copiosamente drappeggiati, e nei loro drappeggiamenti assumevano d'istinto pose solenni — quand'anche rivolgessero la parola solo ad un'ancella o al maggiordomo — quasi che posassero per un ritratto.

Provatevi, visitando un palazzo barocco, a immaginare in qual modo potreste convertirlo in una residenza comoda. Gli interni delle case medioevali, invece, si prestavano benissimo ad un'ipotetica conversione di questo genere; superata la prima sensazione di vuoto, e la perplessità procedente dall'assenza di ogni installazione igienica, vi sembrerà di non aver mai innanzi sperimentato quel senso di pace, o di appagamento, che deriva da tanta armonia tra il bello e l'utile. Così dicasi dei palazzi rococò, sia grandi che piccini; una volta che li abbiate provvisti delle comodità moderne, vi par d'essere in un'atmosfera che vi induce a mostrarvi simpatici ed urbani anche verso chi vi disturba; vi mettono di buon umore, e possono persino rendervi più geniali e più spiritosi di quanto siate mai stati. Ma i palazzi barocchi potevan solo piacer a quelli che se li eran fatti fare, e nessun decoratore moderno saprebbe conferir loro un grado sia pur minimo di *Gemütlichkeit*.

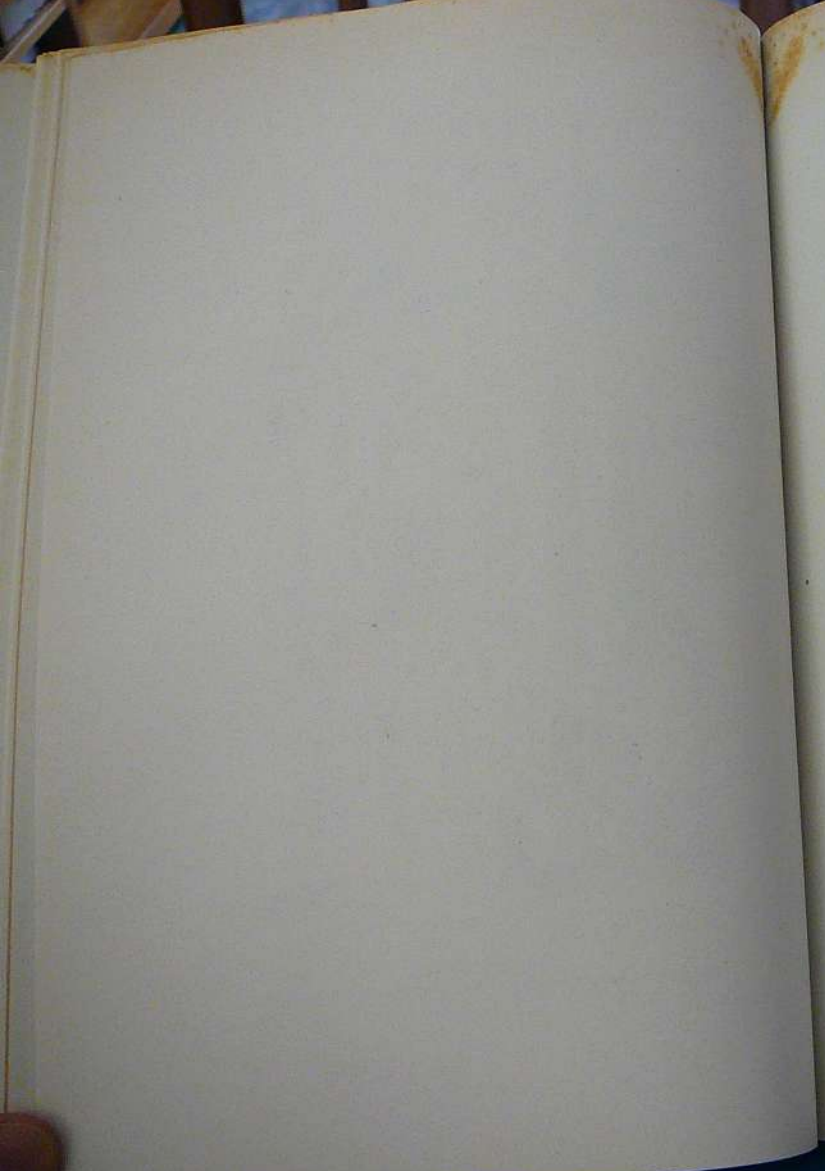
Il nome stesso, « barocco », tradisce la poca stima in cui fu tenuto questo stile dagli uomini e dalle donne del Rinascimento che erano stati testimoni oculari del suo affermarsi. In spagnolo la parola designava una grossa perla difettosa, ridicola, anzichè bella. E applicata allo stile, era usata in senso peggiorativo. Ho già accennato come l'architettura barocca si sia diffusa in Europa, ma non ho ancor detto nulla dell'atteggiamento mentale di quel tempo, che anch'esso merita il nome di barocco, e che naturalmente esercitò sulle arti un'influenza più importante d'ogni altra.

È difficile citar date esatte ma è lecito dire che il sorgere del barocco coincide con lo scoppio della Riforma, e il suo tramonto con la morte di Luigi XIV. In questi centocinquant'anni il mondo cristiano fu do-

minato da problemi che direttamente o indirettamente erano di natura religiosa. Lutero e Calvino avevano spezzata l'universalità della religione medioevale. Ogni individuo era ormai libero di scegliere fra i tanti profeti quello che gli offriva le migliori garanzie di salvezza. Ed ecco cattolici e luterani, calvinisti, battisti e anabattisti, supralapsariani ed infralapsariani, latitudinariani e limitariani, trinitariani ed ubiquitariani, e un'altra ventina di sètte antagoniste rivendicare a sè la supremazia sullo spirito umano.

Queste rivalità, degenerate (come è di regola) in ostilità armata, culminarono nella Guerra dei Trent'anni, e prima che i vari gruppi si convincessero che nessuno di loro poteva mai sperare di distruggere tutti gli altri e che perciò conveniva a tutti ricorrere a un compromesso, l'Europa intera si era convertita in un vasto campo di battaglia, in cui il mondo cristiano assistette allo spettacolo di generali cattolici alla testa di truppe protestanti e viceversa, di mercenari protestanti che saccheggiavano paesi protestanti, di eserciti cattolici che devastavano paesi cattolici, di un cattolico comandante supremo che provò a vendere i suoi servigi ai campioni della causa protestante, e di un re protestante che accettava sussidi da un cardinale romano. La partita si chiuse con uno stallo. Dopo trent'anni di guerra, otto dei quali spesi in congressi diplomatici per la pace, gli avversari stabilirono una tregua. Tregua che fu disastrosa, perchè confermò l'Articolo terzo del Trattato di pace di Augusta del 1555, secondo il quale ogni principe regnante aveva il diritto di imporre la propria fede a tutti i suoi sudditi, senza la minima considerazione per i desiderii della maggioranza.

Come risultato, tutta l'Europa si divise e suddivise in un infinito numero di piccoli principati, ciascuno professante la religione del suo principe, e nemico giurato dei suoi vicini che ne dissentivano. Così che la Chiesa fu forzata a continuare a sostenere la sua parte classica di « Chiesa militante ». Fu uno dei mutamenti di più vasta portata che incisero sulla civiltà europea, e vivissime ne furono le ripercussioni sulle arti. Perchè pittori e scultori, musici ed architetti cessarono di essere pacifici artigiani al servizio della gloria universale di un unico Dio. Venne meno così quella meravigliosa unità che aveva ispirato l'arte quando il Cristianesimo, sotto la guida della Chiesa Romana, raccoglieva in una sola civiltà e in un solo spirito tutta l'Europa. Allo slancio di un'unica fede si sostituì una molteplicità di atteggiamenti critici e ragionanti di cui anche nell'arte si manifestarono le conseguenze.

L'altare barocco,
destinato ad impressionare, più che ad ispirare venerazione.

Alla sanguinosissima guerra il Sud cattolico partecipò come alleato delle arti visive, mentre il Nord protestante preferì fare assegnamento sul concorso delle arti uditive. Una lotta spietata tra la pittura e l'architettura da una parte, e dall'altra la musica; un incontro di dieci riprese tra Bach e Velasquez.

Ma temo di semplificare troppo la storia, perchè non credo che sia mai esistito un periodo storico così aggrovigliato come il barocco. Infatti, ancora un altro contendente era apparso sulla scena: lo Stato dinastico. Lo Stato in cui un uomo solo, il Re o il suo Primo ministro, deteneva tutti i poteri. Questo Stato dinastico scaturì dagli sviluppi religiosi del periodo, che rese necessaria la centralizzazione del governo.

Ma appena fondati questi Stati, i loro Governi si videro nella necessità di far causa comune con la Chiesa, per difendersi non solo dai nemici esterni, ma anche da quelli interni. I quali ultimi potevano solo essere dissenzienti in materia religiosa, o dissenzienti potenziali, ma dovevano ugualmente essere riportati nel gregge dei fedeli. E per attirarli, le autorità secolari copiarono l'antico metodo della Chiesa, che consisteva nell'abbagliare il popolo offrendogli spettacoli d'una magnificenza ultraterrena. Per spettacoli non intendo giochi, o trattenimenti; ma monumenti. E fu il barocco che ricevette dal destino l'incarico di conferire gloria e clamore alla maestà dei capi spirituali e temporali di quel periodo.

Il panorama che ne risultò è così vasto, che non possiamo esaminarlo nei suoi particolari; procurerò di abbozzarne solo le linee principali, e comincerò dalla potenza che si collocò alla testa del movimento della Controriforma, e così corse incontro alla sua completa rovina.

Questa potenza era la Spagna. Dopo aver combattuto per ben otto secoli contro i Mori al fine di scacciarli dal proprio paese, il fervor religioso degli Spagnoli aveva raggiunto uno stadio frenetico che li proclamava i naturali difensori della fede proprio in un momento in cui la Chiesa, che li aveva sempre sostenuti nel loro martirio, si vedeva minacciata da una nuova razza di infedeli. La penisola iberica non aveva sentito profondamente l'influsso del Rinascimento, e quindi aveva solo modificato, senza sopprimerlo, lo stile gotico, convertendolo in quello che fu chiamato lo stile « plateresco ». Il termine era stato preso a prestito dal vocabolario degli argentieri, ed implicava che un ornato architettonico, altamente complicato, era venuto a sovrapporsi alla relativa semplicità del gotico originale. Non fu uno stile che si sia diffuso in tutta la Spagna, perchè il barocco non tardò a comparirvi, sopprimendo questa volta il gotico e vecchio e nuovo, ma varcò l'ocea-

no, e in una forma leggermente modificata raggiunse i lidi dell'America Latina, dove lasciò traccia di sè in molte chiese dalla facciata bizzarra che sussistono ancora. Comunque, se anche avesse potuto affermarsi in Spagna, l'avvento al trono del re Filippo II ne avrebbe segnata la fine.

Un monarca che come Filippo II tenga nelle sue mani tutte quante le leve del potere, può fare e disfare qualsivoglia forma d'arte. Questo fanatico, — il Calvino del cattolicesimo, — cercò di esprimersi attraverso la costruzione di un enorme palazzo dall'aspetto indicibilmente truce: quel cumulo di fredde pietre grigie, presso Madrid, che è denominato l'*Escurial*. Ma nemmeno i più divoti fra i suoi sudditi ebbero il coraggio di rinchiudervisi per tener compagnia al loro Sovrano; così l' Escurial rimase l'unico esemplare di uno stile che era bensì eminentemente adatto per l'incarcerazione volontaria di un maniaco religioso, ma assolutamente inadatto all'abitazione di esseri umani. Quindi, non appena Sua Maestà discese nella cripta in cui giacque a fianco del figliuolo di cui aveva sposato la futura moglie (sembra un enigma, ma in quella strana famiglia tutto era possibile), fu lecito agli architetti di rifiutare di riprodurre lo stile dell' Escurial.

Ma sarebbe esagerato dire che allora la Spagna si desse al barocco. È vero che gli Spagnoli contribuirono più d'ogni altro popolo alla diffusione in Europa dello spirito del barocco, ma non costruivano quasi più. Costruire palazzi e chiese e monumenti costa caro, e la Spagna era minacciata dal fallimento. Ma pur avendo cessato di annoverarsi tra le potenze economiche, doveva continuare ad esercitare un'enorme influenza sulla vita spirituale del mondo, per virtù dell'inattesa comparsa di uno fra i più pittoreschi condottieri religiosi che quel mondo abbia mai conosciuto, il nobilissimo Don Inigo Lopez de Recalde, meglio noto come sant'Ignazio di Loyola.

Ho detto poco fa che l'èra del barocco fu dominata da uomini provenienti dal ceto rurale. A rigor di termini, Ignazio aveva sortito nobilissimi natali, tanto che era stato paggio di corte sotto Ferdinando e Isabella. Ma il castello avito dei Loyola era una vecchia baracca non dissimile da quella in cui l'eccellentissimo Don Quijote de la Mancha era venuto al mondo.

Ferito all'assedio di Pamplona da una palla di cannone che mutilandolo lo salvò da ogni ambizione terrena, quel prode ufficiale del Re si arruolò sotto lo stendardo della Croce, e non tardò a diventare il più deciso condottiero delle forze che si venivano confederando per riconquistare le anime umane in nome della Chiesa una e indivisibile. La Compagnia di Gesù ch'egli fondò fu un'organizzazione mili-

tare, più che un'istituzione religiosa; non v'era arma ch'essa sdegnasse di usare nella sua guerra contro gli infedeli. E poichè l'arte è uno strumento validissimo per suscitare e guidare le emozioni umane, architetti, musici e pittori vennero con ogni allettamento invitati a votarsi al servizio di Dio.

Gli architetti possono essere stati italiani, e discepoli del Bernini che per un certo verso può esser considerato il padre dello stile barocco nell'architettura delle chiese; ma chi approvava i piani, chi provvedeva i fondi, era la Compagnia di Gesù; così che se vedete in Austria o in Polonia o in Baviera o nel Portogallo una chiesa di stile barocco, potete star certi che fu eretta dai Gesuiti, e che con tutta probabilità si chiama ancor oggi la Chiesa dei Gesuiti.

Il più celebre degli artisti che in Spagna contribuirono alla diffusione del barocco fu un cretese, Dominicos Theotocopulos, che gli Spagnoli, forse perchè incapaci di pronunciare un nome così difficile, battezzarono « El Greco ». Costui si era già fatto conoscere a Roma, dove era arrivato nel 1570, ma per quali ragioni avesse traslocato in Spagna non sappiamo. Certo è che ve lo troviamo nel 1575, intento a dipingere in una chiesa di Toledo; e la seconda volta che sentiamo parlare di lui aveva finito proprio allora una pala d'altare, ordinatagli da Filippo II per la sua cappella dell' Escurial. Il Greco aveva riposto le più alte speranze in questo lavoro; aveva avuto delle seccature con le autorità ecclesiastiche di Toledo a causa di certe « audacie » che i Gesuiti disapprovavano nei suoi dipinti e che gli avrebbero potuto procurare uno spiacevole incontro personale con l' Inquisizione. La commissione del Re era perciò suscettibile di fargli da scudo. Ma il Re rifiutò il lavoro; non sappiamo con esattezza per quale motivo, ma è certo che non lo trovò di suo gusto, e un mucchio di gente condivideva, e condivide, il parere di Sua Maestà. Perchè gustare il Greco non è una facoltà naturale, ma acquisita, come gustare la musica degli Arabi o dei Cinesi. Il colore è diverso da quello ordinario, e vi dà un senso di monotonia, e le figure sono capaci di produrre una durevole impressione di turbamento. Si vuole spiegare questo fatto ricordando che il Greco subiva ancora l'influsso dell'arte bizantina, le cui tradizioni erano ancor vive a Candia, sua città natale, sebbene l'isola di Creta fosse allora una colonia veneta. Ma lo si deve indubbiamente anche attribuire in parte alla megalomania del Greco, che è così evidente in tutti i suoi quadri: quell'aria di munificenza sbruffona, quel gesto altezzoso con cui il gran signore dal fondo della sua berlina getta ducati ai mendichi che si inchinano al suo passaggio.

Si racconta inoltre che il Greco soffrisse di dolori cronici nelle braccia, che gli impedivano di usare il pennello in un modo diverso da quello che conferiva alle sue angolose figure quell'aria impacciata che ne è forse la caratteristica più spiccata. Allo stesso modo, la miopia di Rembrandt, peggiorando rapidamente, avrebbe scemato sensibilmente il grado di accuratezza delle incisioni che eseguì negli ultimi anni della sua vita: e la sordità di Beethoven, rischiato di intorbidare le sue composizioni posteriori al 1812. Quale che sia il conto che si debba fare di osservazioni di questo genere, è certo che i dolori del Greco non gli impedirono di vivere fino a tarda età una vita da signore, circondato dalla stima dei suoi contemporanei, che gli tributarono esequie « degne non d'un pittore ma d'un nobiluomo », come osservarono, con inconsapevole umorismo, i cronisti del tempo.

Un altro pittore spagnolo che non solo ebbe funerali da nobiluomo ma che era positivamente stato elevato alla nobiltà, in compenso dei servigi che aveva resi allo Stato, fu Don Diego Rodriguez de Silva y Velasquez. Suo padre, principe del fòro di Siviglia, lo aveva avviato alla professione legale, ma, riconosciutone in tempo il talento per la pittura, lo aveva mandato a impratichirsi in uno studio, nel quale tuttavia il suo genio sbocciante imparò piuttosto pochino perchè i suoi insegnanti non valevano gran che, ma se non altro s'impossessò degli elementi della tecnica. Solo quando abbandonò lo studio, si mise a lavorare sul serio; e, al pari di Leonardo, o di Michelangelo, lavorò come un bue.

Per molti anni occupò a corte una carica che gli dava molto da fare, quella di sovrintendente ai reali appartamenti; carica che non solo lo rendeva responsabile della manutenzione dei palazzi, ma gli conferiva inoltre le attribuzioni, per così dire, d'un maresciallo d'alloggio tutte le volte che Sua Maestà andava in viaggio. E Sua Maestà viaggiava molto, e prediligeva gli itinerari complicati. Come si può dedurre da quello che ideò nel 1660. Stava per dare la figlia in moglie a Luigi XIV. Poichè nessuno dei due sovrani si fidava abbastanza dell'altro per avventurarsi sul suo territorio, fu stabilito che la cerimonia avesse luogo sopra un isolotto di un corso d'acqua che segnava il confine tra le due nazioni. L'incontro dei due sovrani costituì il massimo evento mondano di tutto il secolo, e l'organizzazione dei due accampamenti e del programma delle feste fu affidata al Velasquez, il quale fece le cose così bene che le Loro Maestà lo vollero ospite alla loro mensa.

Bisogna possedere una profonda conoscenza del Seicento per apprezzare al suo giusto valore il conferimento di un così sublime onore

ad un semplice artista. Fu una distinzione presso a poco analoga a quella che un moderno Vicerè delle Indie tributerebbe a un gandhista se lo invitasse a giocare a tennis con lui. È vero che Velasquez era già stato insignito di un titolo nobiliare: ciò che rende l'analogia meno calzante. Ma anche questa era stata un'operazione delle più complicate: Velasquez aveva dovuto dimostrare che il suo albero genealogico non presentava la minima traccia di sangue moresco o ebraico, non solo, ma comprovare per giunta che nessun membro della sua famiglia si era mai contaminato dedicandosi a pratiche commerciali, e che lui stesso non aveva mai effettivamente venduto un quadro ma solo accettato compensi.

Nella Galleria Nazionale di Londra è visibile il beneficio che la posterità derivò dalla patente di nobiltà accordata al Velasquez. Perchè come membro dell'aristocrazia e sotto l'usbergo della regale benevolenza il Velasquez potè ora concedersi il lusso di dipingere quella meravigliosa *Venere con Cupido* che gli avrebbe altrimenti procurato qualche spinosa intervista con gli alti dignitari della Santa Inquisizione, i quali avrebbero anche potuto condannare al rogo lui e il suo dipinto.

Fu pure il favore del Re che gli fruttò un viaggio in Italia con l'incarico di acquistare qualche capolavoro di scultura destinato al palazzo reale. Essendo anzitutto un pittore, Velasquez cominciò per acquistare una quantità di Tiziani e di Tintoretti, e quando Sua Santità gli aprì graziosamente le porte del Vaticano, lo Spagnolo approfittò dell'occasione per eseguire quel ritratto di Innocenzo X che vien giustamente considerato come uno dei più mirabili ritratti del mondo.

Nella maggior parte dei suoi dipinti raffigurò scene o personaggi di corte: damigelle d'onore, buffoni di corte, gobbi d'ogni statura, illustri generali nell'atto di conquistare città (le celebri *Lance* o la *Resa di Breda*), una lunga serie di regine (avevano tutte il malvezzo di morire di parto), di principini (*Don Baldassare Carlos a cavallo*), di scultori di corte (*Martiñez Montanes*), di ministri (il *Conte di Olivares*), e finalmente delle tessitrici dei reali arazzi (*Las Hilanderas*, forse il più nobile dei suoi lavori). Tutto era contraddistinto dalla qualifica di « reale », come si attagliava ad un pittore che ogni giorno riceveva il suo Re nel suo studio, e che secondo la leggenda gli insegnò anche a maneggiare il pennello abbastanza bene da metterlo in grado di dipingere lui stesso la Croce dell'Ordine di Santiago sull'autoritratto che il Velasquez aveva incluso nel dipinto che rappresentava l' Infanta Margherita.

Questo dipinto merita una menzione speciale perchè riproduce a meraviglia l'atmosfera in cui il Velasquez lavorò. Il Re e la Regina sono

entrambi presenti, riflessi da uno specchio; in primo piano le damigelle d'onore, vestite di tutto lo splendore e di tutto il disagio voluti dalla moda, cercano di divertire il reale rampollo, che sembra già consapevole del fatto che « ad una Regina di Spagna non occorrono le gambe ». E, per completare la scena, un particolare che sembra messo lì apposta per rammentarci che siamo nel mondo del barocco: due nani, raccapricciantì, maschio e femmina, proprio di faccia al gruppo delle fanciulle. A quel tempo si riteneva che i nani costituissero il balocco prediletto dai Reali Infanti.

Ad ogni modo, riusciamo subito ad afferrare l'idea che soggiaceva a tanta assurdità: come il Murillo e Alonso Cano e Giuseppe Ribera tendevano a magnificare agli occhi delle folle le glorie della Chiesa, così il Velasquez mirava ad esaltare, agli occhi delle stesse folle, la sublimità di tutto quanto si riferisse alla Corte di Sua Maestà. E d'altra parte si deve riconoscere che non raggiunse appieno il suo obbiettivo, se si pensa alla violenza con cui i sudditi olandesi del monarca spagnolo continuavano a combattere per conquistare la loro indipendenza politica e religiosa. Avevano già così brutalmente sbaragliato i RR. eserciti ed i RR. navigli che il Settentrione del loro paese veniva considerato il più forte campione della causa protestante. Il Mezzogiorno invece continuava a restar fedele alla Chiesa romana; e questa scissione determinò un curioso mutamento nello sviluppo dell'arte dei due paesi, inquantochè il Nord fino allora non aveva prodotto artisti, e i giovani che intendevano dedicarsi alle arti si trasferivano invariabilmente nel Sud per impratichirsi sotto la guida di maestri fiamminghi: dalla metà del Cinquecento in poi, si verificò l'inverso. Enigmi dell'arte!

Nel Quattrocento l'arte olandese quasi non esisteva, e l'arte fiamminga era alla testa della processione. Nel Cinquecento le due si emulavano, ma i Fiamminghi dirigevano ancora l'orchestra. Nel Seicento gli Olandesi si staccarono notevolmente dai loro rivali del Sud. Nel Settecento nè gli uni nè gli altri meritarono rilievo. Sarei grato a chi sapesse suggerirmi la spiegazione di questi fenomeni.

Il fatto che la pittura ad olio è stata inventata nelle Fiandre assicurò ai Fiamminghi, in gara coi loro vicini del nord, quasi un secolo di vantaggio. Gli inventori del metodo, i fratelli Van Eyck, e i loro primi imitatori, come Memling e Van der Weyden, erano già da lungo tempo decorosissimamente discesi nelle cripte delle chiese stesse che la loro arte aveva immortalate, ed erano stati rimpiazzati dai Breughel. Gli storici dell'arte hanno, fino a poco tempo addietro, sistematicamente ignorato questa famiglia di onesti contadini fiamminghi, ma

io non esito a dichiarare, e in termini così inequivocabili da poter suonare iperbolici all'orecchio di taluni, che soprattutto il vecchio Breughel fu uno dei più grandi maestri d'ogni tempo e luogo: certi dipinti suoi son ancor oggi così vivi, così moderni, che li diresti eseguiti l'altro ieri. A Vienna ci è dato di vedere il vecchione in tutta la sua gloria, perchè gli Absburgo apprezzavano altamente la sua produzione e ne acquistarono tutti gli esemplari di maggior pregio.

Pieter Breughel il Vecchio nacque nel 1525 (?) in una borgata presso Breda, città che ora appartiene all'Olanda ma che a quei tempi faceva parte delle Fiandre. I suoi genitori erano contadini. Ed egli stesso rimase sempre contadino sino in fondo all'anima, come traspare da ogni singolo particolare delle sue scene nuziali, dal perfetto colore stagionale dei suoi paesaggi, e dal realismo con cui espresse il rispetto che nutriva verso le derrate alimentari. Studiò da giovanetto in Francia e in Italia, e al ritorno in patria si stabilì dapprima ad Anversa, e poi a Bruxelles, che era la capitale dei Paesi Bassi del Sud, e vi rimase tutta la vita. Era pittore ed incisore, e fu lui il maestro dei suoi due figliuoli.

Il maggiore di questi fu popolarmente soprannominato « Breughel il Diavolo » perchè si specializzò nella riproduzione di quelle curiose scene fantastiche che rappresentano stuoli di grotteschi demonii che fanno mille assurde diavolerie, scene già messe in voga dal suo conterraneo Gerolamo Bosch. Il secondogenito invece fu tutto l'opposto del fratello, e fu soprannominato « Breughel dei Velluti » a causa dell'aspetto vellutato che sapeva così magistralmente conferire ai suoi fiori e ai suoi frutti. Ma, a parte le loro idiosincrasie personali, furono entrambi eccellenti artisti, profondi conoscitori di tutti i segreti della tecnica; così che vengono giustamente considerati come anelli di congiunzione fra i pittori del tempo dei Van Eyck e i grandi Fiamminghi il cui genio doveva di lì a poco suscitare la meraviglia di tutto il mondo: Jordaens, Rubens, Van Dyck.

In quest'ultimo cinquantennio, Pietro Paolo Rubens ha sofferto di un immeritato eclisse. La critica è stata severa contro di lui. Le sue donne son troppo grasse. I suoi angeli svolazzano con troppa noncuranza della legge della gravità. Le sue Dee godono di troppa salute. Ma io ho la sensazione che stia lentamente riconquistando il suo posto al sole. È certo che le sue donne non avevano mai sentito parlare di crisi nè dei digiuni da queste determinati, e che avrebbero accolto con una smorfia di scherno ogni ragguaglio relativo ai metodi per dimagrire, oggi così cari alle sacerdotesse di Hollywood. Ma ogni epoca ha il suo ideale, per quanto si riferisce all'anatomia muliebre, e il Seicento non si contentava di vedere l'ombra delle sue belle donne, voleva vederle

in carne ed ossa, soprattutto in carne. E dal Rubens, da quel prototipo degli artisti barocchi, esigeva dipinti che stessero bene così in chiesa come nei palazzi: quindi egli non poteva seguire l'esempio di Memling, o di Dirck Bouts, o di Quintino Matsys, le cui opere erano destinate a qualche cappelletta privata, dove s'adunavano pochi studiosi che le esaminavano minutamente come se fossero state delle miniature stralciate da un Libro d'Ore e messe in cornici dorate.

Strana fu piuttosto la vitalità del Rubens, che si rivelò capace di dipingere, e con tanta maestria, chilometri e chilometri di tela. Una volta, quando ero giovane, e perciò credevo all'eloquenza delle cifre, m'applicai all'innocuo passatempo di dividere il numero dei superstiti dipinti del Rubens per 42, che rappresentava il numero degli anni durante i quali lavorò per proprio conto; e pervenni alla stupefacente conclusione ch'egli dedicò in media venti giorni a ciascuna delle sue opere. Anche tenendo presente che il fondo di esse era eseguito dai suoi discepoli, il Maestro, oltre a dipingere il quadro, doveva pur ritoccare questo fondo, e trattandosi nel suo caso di tele gigantesche si deve ammettere che il Rubens detiene il primato assoluto della velocità di esecuzione.

Ma era fiammingo, e come tutti i fiamminghi aveva un saluberrimo appetito di vivere, appetito che di solito genera la laboriosità. I musici usano una dicitura italiana: *con brio*. Significa che il pezzo dev'esser suonato con fuoco, con forza, con animo; e Beethoven ne fece generoso uso nelle sue sonate, come pure Ciaikovski in molte delle sue sinfonie. Bene, il Rubens dipingeva con brio. Afferrava il pennello e gli lasciava, per così dire, le redini sul collo. Non è un metodo che consiglierei ai principianti. Ma a chi conosce le regole della tecnica abbastanza bene per non preoccuparsi troppo d'ogni singola pennellata che dà, il tempo *con brio* offre la possibilità di rompere piacevolmente la monotonia della vita quotidiana.

Anche altri pittori hanno lavorato *con brio*, come Franz Hals, e Rembrandt, ogni tanto, ed ogni poco Goya; ma Rubens fu dei pochissimi che non se ne stancarono mai. È il brio che dà ai suoi quadri quella qualità che li colloca in una categoria a parte. Sono quadri viventi. Alle volte, anzi, diresti che vivono di prepotenza.

Rubens ebbe una carriera interessante. Sfuggì per un pelo all'onta di nascere in prigione, cosa che invece era toccata al suo fratello primogenito. È una storia complicata. Suo padre, un arrabbiato calvinista di Anversa, aveva dovuto darsi alla latitanza quando i cattolici riebbero il sopravvento, e rifugiatosi a Colonia era diventato il consulente legale e finanziario di Anna di Sassonia, la stramba consorte di Guglielmo il

Velasquez

Taciturno, taciturno ma matto come una pallottola. La maldicenza non tardò ad associare i nomi del fiammingo infiammato borghigiano e della volubile figliuola dell' Elettore di Sassonia; associazione che nel 1568 era suscettibile di generare complicazioni; tanto vero, che il profugo fu arrestato, e semplicemente condannato al capestro. Ma sua moglie, donna piena d'energia, immediatamente lo raggiunse in carcere, e ottenne di condividere la sua sorte. Fu la nobiltà di questo atto che, oltre a salvar la vita al padre, la diede al suo primo rampollo, e stava per darla anche al secondo quando la famiglia ottenne la liberazione e si trasferì nel ducato di Nassau.

Quando il vecchio morì nel 1587, la vedova rientrò nelle file del cattolicesimo e coi quattro bambini tornò ad Anversa. Pietro Paolo aveva allora dieci anni, e ottenne subito un discreto impiego, come paggio presso una famiglia dell'aristocrazia. E siccome mostrava dell'attitudine per il disegno, lo mandarono a studiare sotto la guida di Adam van Noort. Nel 1598 conseguì la patente di mastro pittore nella corporazione di San Luca, e da quel momento salì rapidamente in onore. Perchè aveva un'aria da gran signore, che gli fruttò più d'una volta la distinzione di venire scelto quale capo missione all'estero per risolvere delicate situazioni diplomatiche. Ed essendo un uomo intelligente, egli trovò modo di convertire la distinzione in un impiego lucrativo. Invece di infastidire le autorità estere con la presentazione di memoriali e di altri papiri ufficiali, proponeva di far loro il ritratto, e durante le sedute parlava d'affari. I suoi modi cortesissimi da una parte, e dall'altra la sua bravura gli assicurarono prima le simpatie e poi il compiacimento dei clienti, i quali finivan sempre per accordargli tutto quello che voleva nel campo diplomatico, e per giunta lo pagavano profumatamente.

La cronaca ci informa che dal 1637 al 1638 cento delle sue tele di maggiori dimensioni furono spedite da Anversa a Madrid. Basta questo a spiegarci la rapidità con cui Rubens si fece ricco. Quanto alla sua vita, fu felice e pacifica come quella d'un vero fiammingo. Nulla di quel dubitare introspettivo che fu sempre la maledizione dei Neerlandesi settentrionali. Una magnifica residenza piena di belle cose. Due mogli (la prima morì giovane) ch'egli amò di ugual affetto senza restrizioni, come è evidente nei ritratti che dipinse di entrambe. E uno stuolo di amici, che gli dicevano che era un grand'uomo e gli predicevano una brillante carriera. Morale: l'ambiente ha un gran peso nel determinare il grado di fortuna di un artista.

Prima di chiudere il capitolo devo ricordare un altro eminente maestro della scuola belga: Antonio van Dyck. Nato in Anversa,

peregrinò per molti anni in Italia prima di andare a stabilirsi a Londra, dove arrivò all'età di 33 anni e morì otto anni dopo, nel 1641. Le ragioni del suo espatrio furono due. L'esito vittorioso della guerra d'indipendenza dell'Olanda, facendo della bassa Schelda un fiume olandese, aveva danneggiato il porto di Anversa, cosicchè questa città si vedeva relegata tra quelle di secondo piano. E nello stesso torno di tempo il Re d'Inghilterra offrì a Van Dyck un titolo nobiliare con una pensione annua di duecento sterline e la carica ufficiale di pittore di corte. Poteva rifiutare, Van Dyck, una così incredibile offerta? Fin da ragazzo, settimo di una nidiata di dodici in una famiglia di non facoltosi mercanti, era dai compagni soprannominato « Sinjoor », il signore, a causa dei suoi bei modi e dei suoi gusti raffinati. Non era molto robusto, aveva sofferto di polmoni. Non poteva sperare di emulare Rubens nella capacità di produzione, quindi accettò con animo grato l'offerta di Carlo I.

Tutto sommato, fu una lodevolissima decisione. L' Inghilterra non aveva ancora prodotto grandi pittori, e accolse festosamente il nuovo venuto, di cui apprezzò soprattutto le buone maniere, l'affabilità. Era un pittore che invitava i clienti a pranzare in casa sua, e sorseggiando un ottimo porto, tra una barzelletta e l'altra, osservava i loro lineamenti e le loro idiosincrasie senza averne l'aria. Era meglio che posare per ore seduti su scanni incomodi, come esigevano tanti altri pittori stranieri. Van Dyck, finita la faccia, lasciava in libertà il cliente; completava il lavoro ricorrendo alle modelle di professione. Questo spiega perchè in molti suoi ritratti le mani non corrispondano al viso. Che in molti casi le mani rivelino più della faccia il carattere del soggetto, era una cosa che probabilmente i nobili patroni di Van Dyck non avevano mai notata, e certo il pittore si guardava bene dal fargliela notare: eran contenti così, e lui risparmiava tempo e fatica. Si fosse chiamato Rembrandt, sarebbe stata un'altra cosa! Ma si chiamava Van Dyck, era bene accolto in tutte le gran case, aveva un titolo, e una magione che nel Belgio sarebbe stata un palazzo, aveva sposato la figlia di un Lord. Deve far meraviglia che l'eco della sua fortuna si diffondesse all'estero così rapidamente da attrarre sulle benedette Isole Britanniche gli artisti affamati da tutte le parti del mondo?

Alcuni di costoro, come Pietro van der Vaes, noto in seguito sotto il nome di Sir Pieter Lely, figlio d'un soldato della Vesfalia, fecero carriera in Gan Bretagna, tanto da guadagnarsi l'immortalità nel diario di Pepy. Altri, privi dell'abilità di Van Dyck nel riprodurre la nobiltà dell'atteggiamento, o di quella del Lely nel ritrarre il languore dello sguardo, se la cavarono abbastanza bene ugualmente. I ri-

manenti rimasero oscuri, e cercarono di rimediare dedicandosi alle incisioni, arte nella quale lo stesso Van Dyck eccelleva. Ma tutti insieme contribuirono a formare quella tipica scuola inglese nella quale Reynolds e Gainsborough e Constable e Turner dovevano, un secolo più tardi, rivelarsi sommi maestri.

CAPITOLO TRENTAQUATTRESIMO

SCUOLA OLANDESE

Un'intera Nazione colpita da una forma epidemica di esuberanza pittorica.

Varchiamo ora l'invisibile confine che a quei tempi divideva in due tronconi i Paesi Bassi ed entriamo nel territorio che già a quei tempi prendeva spesso il nome dalla sua provincia principale: l'Olanda. Vi troviamo condizioni radicalmente diverse. Per i primi cent'anni seguiti alla Riforma, sembrò che le Provincie settentrionali fossero condannate a perire: un milione e mezzo di anime, contro la totalità dell'Impero Spagnolo. Ciò nonostante gli Olandesi si difesero così bene, che non solo riuscirono a liberarsi dal giogo straniero, ma la Spagna non si riebbe mai dal terribile colpo che incassò.

La vittoria aveva richiesto ed accumulato tali energie, che risultò impossibile imbrigliarle subito dopo la conclusione della pace. L'impeto stesso con cui s'erano scatenate le mise in grado di risvegliare e mettere in moto tutte quante le attività della nazione, e quasi in una notte l'Olanda fu convertita in un laboriosissimo alveare intellettuale, artistico ed economico. I pittori ne furono le pecchie più operose. E così numerosi, che sarebbe troppo lungo elencare qui i nomi che si sollevarono al di sopra della mediocrità, e d'altra parte riesce quasi impossibile suddividerli in scuole o classificarli in base ai meriti dei singoli. Alcuni ebbero grande talento e molta industriosità; altri, il talento senza l'industriosità; altri ancora, l'industriosità senza talenti spiccati; ma tutti, anche i mediocri, avevano una cosa in comune: sapevano bene il loro mestiere. Potevano difettare di immaginazione, e magari di quella nobiltà d'ispirazione che costituì la caratteristica più saliente e la superiorità manifesta della scuola italiana; ma la loro tecnica era

perfetta. E bisognava che lo fosse, perchè lavoravano per un mercato singolarmente difficile.

La loro clientela non era costituita, come in Italia, da principi o patrizi desiderosi di mostrare la loro munificenza patrocinando gli artisti, ma da ricchi mercanti, come quei Six, il cui nome viene oggi citato solo perchè mantenevano rapporti d'amicizia con Rembrandt, da grandi importatori di derrate coloniali, da gente insomma che si intendeva, sì, di commercio, ma non d'arte. Se volevano farsi fare il ritratto, o colmare mediante un quadro il vuoto sulla parete opposta al camino, andavano dal pittore come sarebbero andati dal rigattiere, e mercanteggiavano più che potevano, per tema di farsi infinocchiare. Questo atteggiamento, indubbiamente pratico, se imponeva agli artisti una padronanza assoluta della tecnica, non era spiccatamente favorevole alla prosperità delle loro borse nè al miglioramento del loro stato sociale. Tuttavia questo stato di cose non impedì all'arte di fare una discreta carriera, e se non altro salvò da una concorrenza troppo spietata gli uomini di primissimo piano. Non si può dire, d'altra parte, che li salvasse anche dalla miseria: Franz Hals finì in un ospizio di carità, Hobbema dovette accettare un impiego nell'ufficio daziario, e il genero di Rembrandt finì carceriere a Batavia. Qualche cenno sulla vita dei maggiori servirà a fornire una sezione verticale delle difficoltà contro cui dovettero lottare.

Franz Hals

Franz Hals, fra i grandi pittori olandesi, fu uno dei primi a comparire, ma a rigor di termini non appartiene affatto alla scuola olandese. Come Teniers, Adriano Brouwer, Rombout Verhulst e una ventina d'altri che di solito vengono inclusi in questa scuola, Franz Hals era in realtà nativo delle Fiandre, e si era stabilito nel settentrione solo perchè il mercato vi era più ricco. Nato nel 1580 ad Anversa, vi aveva fatto gli studi elementari, e quando elesse domicilio a Haarlem, li proseguì sotto la guida di Karel van Mander, il Vasari della scuola olandese, che scrisse la vita dei pittori suoi contemporanei.

Gran parte delle sue opere può ancora essere ammirata sul luogo stesso dove fu eseguita, e cioè nelle più propizie condizioni, come i dipinti di Velasquez. Ma quale differenza fra le carriere dei due maestri! Velasquez trascorse la massima parte dei suoi giorni a corte, trattato quasi da eguale da un sovrano che reggeva milioni di sudditi di tutti i colori. Hals, invece, dopo una vita di privazioni, si vide a settantadue anni obbligato a lasciarsi sequestrare dai creditori

Rembrandt

tutto il mobilio di casa, composto di un tavolo, un comò, tre materassi e qualche logora coperta. Velasquez dipingeva i fragili e delicati Infanti reali, mentre Hals faceva il ritratto a rozzi e grassi borghesi, che parevano scoppiare di salute e di soddisfazione. E costoro sapevano benissimo che Hals non era un *hidalgo* spagnolo, e lo trattavano come un artigiano qualunque, come un poveraccio che doveva sentirsi lusingato dal loro alto patrocinio. Non sdegnavano di radunarsi nel suo studio per passare allegramente la sera, e in queste occasioni i dieci figlioletti del pittore venivano immediatamente sguinzagliati e lanciati chi dall'oste e chi dal pasticciere e chi dal pizzicagnolo, e ne tornavano carichi di provviste concesse a credito, ma che alla fine del mese bisognava pur pagare, perchè a quel tempo il debitore insolvibile era considerato come un delinquente. Tuttavia il borgomastro sapeva, in qualche occasione, mostrarsi perfettamente magnanimo. Così quando Hals a 72 anni fu lasciato nella miseria e privo di ogni risorsa, il Consiglio Comunale prese a proprio carico l'affitto del pittore, e gli provvide gratis la legna con cui riscaldarsi. Non solo, ma quando compì gli ottantaquattro anni, gli assegnò una pensione annua di duecento *guilder*, e Hals, poveretto, si dichiarò indicibilmente grato.

Se andate in Olanda, potete dispensarvi dal consacrare molto tempo all'esame di quelle enormi tele nelle quali Hals dipinse, tra i quaranta e i sessant'anni, i notabili della città e gli ufficiali superiori della milizia, ma seguite il mio consiglio e dedicate almeno un pomeriggio intero alla visita del bell'ospizio che i buoni borghigiani di Haarlem avevano edificato per ricoverarvi i vecchi bisognosi. Lì, seduti nell'impressionante silenzio di quelle due camerette, potrete contemplare qualche cosa che a buon diritto vi parrà miracoloso. Quegli austeri funzionari, quelle venerande patronesse della « Casa di Dio », come ancor oggi vengon chiamati gli ospizi in quel paese, vi sembreranno capaci di chiudere da un momento all'altro i libroni sui quali stanno così scrupolosamente registrando i conti, e di uscirsene dalle cornici per rientrare nelle loro case dove li aspetta la cena.

Perchè è difficile trovare altri dipinti così incredibilmente vivi come questi, eseguiti, si badi, da Hals all'età di 84 anni! Esaminate le mani, i guanti, i merletti dei collari delle vecchie signore. Il fatto più curioso sta in ciò, che gli effetti non sono ottenuti mediante la profusione di ricchi colori, perchè anzi Hals si limitava soltanto ad accennarli. Si è voluto attribuire tanta sobrietà alla povertà del pittore, ma l'ipotesi non regge, perchè a quei tempi erano i clienti che fornivano i colori all'artista povero. Il modo di Hals, piuttosto, ci persuade a riconoscere come i maggiori effetti artistici siano invariabil-

mente conseguibili mediante il minimo sforzo apparente. Se Bach e Mozart erano capaci di scrivere pagine di musica immortale su sei o sette note, perchè avrebbero dovuto usarne tre dozzine ? Così se Hals con pochi bianchi e neri sapeva dire tutto quanto voleva dire, perchè avrebbe dovuto usare i rossi i verdi gli azzurri che non gli occorrevano ?

Si dirà che esagero, che mi lascio trascinare dal mio entusiasmo. Be', andate a vederli, questi dipinti di cui parlo, e rileggete, se non vi spiace, ciò che ho scritto in un altro capitolo, circa la gioia di vivere e di creare che sta alla base di ogni grande opera d'arte. Credo che il mio entusiasmo vi apparirà comprensibilissimo.

REMBRANDT

Hals morì nel 1666, quando in un sobborgo di Amsterdam viveva miseramente, di pittura e di incisioni, un altro grande Olandese, afflitto da una miopia che soprattutto il lavoro col bulino andava seriamente aggravando. Era in uno stato cronico di fallimento, e stentava a mantenere un figliuolo, minacciato dalla tubercolosi che già aveva rapito sua madre all'affetto dei suoi cari, e una bambina avuta da una donna che non era sua moglie.

Nato a Leida, da una famiglia di mugnai, ebbe parecchi fratelli e sorelle, nessuno dei quali si elevò al disopra della mediocrità. La maggior parte dei sommi artisti può di solito vantare qualche vincolo, sia pur remoto, di parentela con un personaggio illustre. I Bach, i Beethoven, i Mozart ebbero padri o avi o zii che erano stati uomini considerati, ed essi stessi rappresentavano la piena fioritura del genio della famiglia. Ma nel caso di Rembrandt Harmenszoon van Rijn — il predicato « van Rijn » fu aggiunto più tardi, e significava « del Reno », perchè il mulino della famiglia stava sulla sponda del vecchio Reno che al tempo dei Romani sfociava nel mare in quel punto — gli entusiasti del cosiddetto *condizionamento* si troverebbero a mal partito se dovessero dimostrare che egli fu « il risultato del suo ambiente giovanile ».

Quando Rembrandt venne al mondo, la sua famiglia era in condizioni abbastanza buone, e poichè il ragazzo sembrava il più svelto della nidiata, suo padre decise di fargli impartire un'istruzione completa. Così lo fece inscrivere in quell'università che il Governo aveva donata a Leida in compenso della sua eroica resistenza contro gli Spagnoli. Ma Rembrandt rivelò scarsa attitudine alla carriera forense, e la prima volta che sentiamo parlare di lui lo ritroviamo nello studio di un pittore Swanenburch, che era tenuto in buon concetto per-

Le campane - Una delle più antiche forme di musica collettiva

chè aveva studiato in Italia. Rembrandt rimase tre anni con Swanenburch, poi lavorò ancora sei mesi con Pieter Lastman, e finalmente fece ritorno a Leida.

Poichè aveva già dato prove del suo talento, gli fu offerta una borsa di perfezionamento in Italia, che egli tuttavia declinò coi suoi ringraziamenti. Non vedeva per qual ragione, scrisse al suo patrono, un buon pittore non potesse imparare tutto quello che gli occorreva standosene a casa sua. Viaggiare gli sembrava una perdita di tempo. E infatti, con la sola eccezione dell'unica traversata dello Zuyder See, che fece per andarsi a sposare a Friesland, ed una gita alla vicina città di Utrecht, Rembrandt non si allontanò mai dai dintorni immediati di Amsterdam. Andò a stabilirvisi nel 1631 e vi morì nel 1669; vi fu anche sepolto, ma quando si scoperchiò la sua tomba una cinquantina d'anni fa, la si trovò vuota. Come Mozart, pare che Rembrandt preferisse anche dopo morto quell'anonimato che il destino gli aveva riservato per tanti anni della sua vita.

Dico apposta « per tanti anni della sua vita » per non incorrere nella colpa di voler creare l'impressione che Rembrandt non conobbe mai un periodo di fama e, anzi, di fulgida gloria. Durante i primi dieci anni della sua carriera in Amsterdam fu il più popolare dei pittori in voga nella sua città, di una città che non solo sapeva quello che voleva ma che poteva concedersi il lusso di pagarlo, sia che si trattasse del nuovo palazzo di città di Jacopo van Kampen (che costò nove milioni di *guilder*) o di un pezzo di terreno presso la foce dell'Hudson (che costò molto meno).

Però questo atteggiamento, che si può dipingere con la frase « So quel che voglio e ti pago bene se me lo dai come piace a me », non è sempre suscettibile di compiacere un pittore, perchè fa di chi tiene i cordoni della borsa il solo arbitro in questioni delle quali, di regola, egli s'intende pochino. E Rembrandt imparò dalla dura esperienza la verità di questo fatto. Finchè gli piacque dipingere i suoi ricchi clienti in un modo che ne lusingava la vanità, fece denari a palate; ma quando queste composizioni cominciarono a tediarlo, e si avventurò a dipingerli com'erano in realtà e non come speravano di essere, si trovò tutt'a un tratto senza clienti. Andavano dai suoi competitori, che trovavano meno « caparbi » di lui.

Questo fu il primo disappunto di Rembrandt, ma ve ne fu un secondo che contribuì anche maggiormente alla sua decadenza. Si era innamorato. La ragazza era di buona famiglia, e se vogliamo anche carina, ma aveva poca salute, e i suoi, sebbene ridotti in condizioni precarie, si davano arie da gran signori. Il figlio del mugnaio non era

uomo da fare il viso duro ai fratelli e ai cugini della sua fidanzata quando venivano da lui a sollecitare un prestito; impressionato dalla superiorità del loro stato sociale, non solo si lasciò spennare di tutte le sue economie, ma per far bella figura come loro cominciò a contrarre debiti a sua volta. Comperò una casa che era troppo cara per lui. Aveva credito perchè si sapeva che i suoi ritratti raggiungevano prezzi elevatissimi, e perchè si diceva, inoltre, che alla sposa era stata promessa una dote di quarantamila *guilder*. Non era ancora stata versata a causa di certe difficoltà sopravvenute nella suddivisione dell'asse patrimoniale, ma si trattava semplicemente di lentezze burocratiche; appena risolte le difficoltà, il denaro era sulla tavola.

Le difficoltà furono risolte, ma invece dei *guilder* la sposa si vide aggiudicare dei terreni che non conveniva, in quel momento, convertire in *guilder* a causa del basso prezzo del mercato. Bisognò quindi aspettare il rialzo, e nel frattempo Rembrandt, che navigava col vento in poppa, si lanciò in una pazza corsa agli acquisti, comperando a credito quadri, stampe rare, tappeti persiani, porcellane preziose: tutto ciò di cui gli piacesse il colore o la fattura. E continuava a vestir di seta sua moglie ed a coprirla di gioie come se fosse una gran dama. Nella sua megalomania giunse al punto da travestire se stesso, figlio di mugnaio, sotto le spoglie d'un nobiluomo che alza la sua coppa di vino del Reno (lo sciampagna non era ancora stato inventato) alla salute della sua graziosa sposina, con l'aria di sfidare il mondo a mostrargli una più bella creatura.

La gente del vicinato, è naturale, scuoteva la testa e diceva che così non poteva durare. E aveva ragione, come quasi sempre accade in analoghe circostanze. Nel 1642 Rembrandt fu prescelto a dipingere il ritratto degli ufficiali della milizia. Invece di raggrupparli a banchetto, conforme al costume del tempo, Rembrandt li ritrasse nell'atto di uscire dalla caserma per recarsi in piazza d'armi. La scena gli permetteva di sfoggiare la sua virtuosità nel trattare le luci e le ombre, perchè le esercitazioni avevano luogo verso mezzogiorno, ed era possibile creare un forte effetto di contrasto tra le uniformi in pieno sole dei militi già usciti dalla caserma e quelle dei loro compagni che stavano ancora nell'ombra dell'atrio.

Il quadro sussiste. Non nella sua forma originale. Era troppo grande per la sala alla quale era destinato, e quei bravi guerrieri ne tagliarono via una porzione. Ma non consultarono il pittore, cosicchè il loro atto di vandalismo guastò tutta la scena. Poi appesero il dipinto in un salone che veniva scaldato mediante il fuoco di alghe marine, il cui fumo ricoprì la tela d'un così spesso strato di fuliggine che

il pubblico del Settecento, ritenendo che il quadro rappresentasse una scena notturna ed ignorando che era stato eseguito a mezzogiorno, lo battezzò la *Ronda di notte*.

Rembrandt non lasciò scritto nulla che riveli quali fossero state le sue intenzioni nel dipingere quel quadro, e forse non conosceva nemmeno quella parola *chiaroscuro* che ricorre così spesso nei trattati di storia dell'arte. In origine questa parola, in se stessa una contraddizione, su per giù come *pianoforte*, era un termine che s'applicava solo agli intagli nel legno: certe parti del legnetto venivano stampate in neri intensi, ed altre in neri più diluiti, allo scopo di produrre piacenti effetti di contrasto di ombre. Ma dopo Leonardo la parola fu usata con riferimento all'abilità d'un pittore nel produrre quegli effetti atmosferici che creano l'illusione che i personaggi di un quadro siano come circondati dallo spazio, nel quale sfumano i loro contorni, donde la qualifica corrispondente di *sfumato*, che Leonardo diede al chiaroscuro. Nei dipinti medioevali, i personaggi di solito risultano come appiccicati sul fondo, piatti, senza risalto; dopo Leonardo tutti i pittori si applicavano a metterli in rilievo, come attori sulla scena. Rembrandt era maestro in questa specialità. Contemplando la *Ronda di notte* mi vien fatto di pensare che potrei materialmente insinuarmi tra il portabandiera e la ragazzina del galletto. L'effetto è strabiliante. Ma pare che non strabiliasse per niente i militi che avevano ordinato il quadro a Rembrandt. Lamentavano che alcuni di essi erano troppo in evidenza in primo piano, mentre altri erano stati relegati in angoli appartati e bui dove era quasi impossibile riconoscerli. Si dichiararono, in complesso, così malcontenti che rifiutarono di pagare.

L'incidente sollevò gran rumore, non solo, ma cagionò la denuncia di varie commissioni, che Rembrandt aveva già accettate, relative a quadri rappresentanti gruppi di personaggi. In quel mentre gli morì la moglie, poco dopo aver messo al mondo un pargoletto, che Rembrandt affidò alle cure di una contadina che elevò al grado di governante. Costei si distinse così brillantemente nel suo servizio che fece rapidissima carriera, passando per i successivi gradi di cuoca, guardarobiera, modella, finchè un bel giorno, con grave scandalo di tutto il vicinato, diventò madre di una bambina di Rembrandt.

Amsterdam ne fu scandalizzata e compiaciuta nello stesso tempo. L'adultera, un soggetto così caro ai pittori; eccola là in carne ed ossa. Evento suscettibile di produrre grande eccitazione, ma scandalo intollerabile, in quel mondo di rispettabili calvinisti. Hendrickje Stoffels, l'adultera, fu pubblicamente denunciata da tutti i pulpiti delle chiese.

Da quel momento ognuno ebbe la certezza che Rembrandt non sarebbe mai più riuscito a registrare una commissione.

I creditori si fecero avanti e nel 1657 la casa del sommo artista Rembrandt, con tutto quello che conteneva, fu venduta all'incanto. Egli si ritirò, col figlio Tito, l'Hendrikje e la piccola Cornelia, a vivere in una casupola nei sobborghi l'ultimo atto della sua vita. Nei dipinti e nelle incisioni che eseguì in quei dodici anni si nota una qualità spirituale che si cercherebbe invano nella sua produzione precedente. Rembrandt non era un uomo religioso nel senso del Cinquecento: non andava in chiesa, non faceva parte di alcuna comunità, ma dopo la sua rovina prese ad amare come fratelli i poveri, i diseredati, i ciechi e gli storpi che formavano, dopo ottant'anni di guerra quasi ininterrotta, una così gran parte della popolazione. E prese a dipingerli. Per conferire loro la dignità che era, secondo lui, di loro spettanza, li vestiva di paludamenti biblici.

L'unico gruppo che dipinse in quegli anni fu quello dei sindaci della corporazione dei fabbricanti di stoffe, e non piacque ai suoi contemporanei; ma noi comprendiamo perfettamente quello che Rembrandt aveva inteso dirci con quel quadro: nella faccia di quei cinque negozianti seduti attorno al tavolo si legge nient'altro che la loro soddisfazione di vivere in un mondo che da loro esigeva soltanto che fossero onesti.

Negli ultimissimi anni Rembrandt si limitò a scegliere per modello se stesso o sua moglie o i suoi figli, ed è così intensa la personalità di queste figure che a fissarle a lungo si prova un senso di soggezione, e pare impossibile che un semplice essere umano abbia potuto, per mezzo di un po' di tela e di colore, esprimere con tanta eloquenza le qualità interiori dei soggetti. È una specialità che talora vien detta la « luce Rembrandt », quasi che fosse stata un'invenzione tecnica del maestro: e molti pittori hanno cercato di imitarla, ma senza scoprirne la formula misteriosa. Quale era questa formula ? Semplicemente la scoperta che l'oscurità non è se non una forma della luce, e che ogni colore è soggetto alla legge delle vibrazioni esattamente come il suono di una nota di violino. Uno degli ultimi dipinti che Rembrandt eseguì, il ritratto di suo figlio con la sposa (che erroneamente ha per titolo *La Sposa Ebrea*), è la parola definitiva ch'egli disse su questo argomento. Non è più un dipinto. È diventato liquida luce.

Prima di chiudere il capitolo citerò ancora alcuni nomi, fra i più illustri dei rimanenti, senza peraltro accennare ai loro lavori, la cui storia richiederebbe parecchi volumi. Non così la storia delle loro

vite rispettive, perchè, ad eccezione di pochi, come Gherardo Ter Borch, che fu consigliere comunale, e che il re Filippo IV ricevette in udienza privata a Madrid, i più furono semplici artigiani, considerati alla stregua dei carpentieri o degli armaiuoli. Non erano più costretti a inscriversi nella corporazione degli zoccolai, come quando non si erano trovati in numero sufficiente per costituire una corporazione propria, ma pochissimi fra loro raggiunsero mai uno stato sociale più elevato di quello dei capomastri o dei maniscalchi. Ciò nondimeno la loro produzione fu copiosa e di alta qualità.

Vi fu Vermeer, per esempio, il celebre Vermeer di Delft, i cui dipinti sono lucidi e limpidi come la musica di Bach. Quando egli morì, la vedova tentò di disfarsi di ventisei tele che trovò nello studio, perchè era in miseria; e nemmeno Leeuwenhoek, l'inventore del microscopio, e benemerito cittadino o fortunato commerciante, riuscì a persuadere i creditori del defunto che acquistandone i quadri facevano un buon affare. Così che Jan Vermeer, nel secolo posteriore al suo, restò ignorato fino al punto che i critici attribuirono i suoi lavori a Ter Borch o a Rembrandt o a Pietro de Hooch o a Gabriele Metsu.

Uno di quelli che per un breve periodo godettero di una certa riputazione fu Bartolomeo van der Helst. Le sue scene militaresche venivano preferite persino alla *Ronda di notte*, ed egli fu il pittore che più di tutti beneficiò dell'eclisse di Rembrandt. Rinomati furono anche Govert Flinck, un Tedesco che visse sempre ad Amsterdam, e Nicola Maes, che con Ferdinando Bol fu tra i migliori discepoli di Rembrandt. Poi Karel Fabritius, che morì troppo giovane per poter mantenere la promessa dei suoi anni giovanili, e Gherardo Dou, che cercò di fare una cosa che nessuno era ancora riuscito a far bene: dipingere gli effetti della luce artificiale. E l'irreprensibile Jan Steen, tecnico eccellente, dotato di uno spirito rabelaisiano che dilettava altamente i suoi contemporanei.

Ma sono soprattutto i paesaggi, di quell'epoca, che parlano alla nostra immaginazione, e che ci vien fatto di riconoscere, spesso ottimamente riprodotti, nelle case private di tanti nostri amici. Come le vedute di Haarlem, di Jacopo van Ruysdael, i famosi alberi di Meindert Hobbema, le campagne di Jan van der Heyde, che ricordano quelle del Canaletto. I due primi morirono in povertà, ma il terzo fu più fortunato, in quanto inventò una pompa da incendio, e ne fu egli stesso l'efficacissimo propagandista, diffondendone la conoscenza in una serie di meravigliose incisioni nel rame.

E naturalmente, in quel paese di cielo e mare, le marine sostennero con onore la concorrenza coi paesaggi. Alberto Cuyp e Jan van

Goyen si attennero alle sponde dei loro fiumi, ma i Van de Veldes padre e figlio (e Willem entrambi) lavorarono in alto mare, e così bene che ricevettero l'invito di recarsi in Inghilterra, dove Carlo II, e poi Giacomo II corrisposero loro un salario annuo di cento sterline con l'incarico di dipingere quelle battaglie navali in cui le flotte delle Loro Maestà si erano coperte di gloria.

Rembrandt morì nel 1669, e quasi subito il sipario cominciò a calare su questo glorioso capitolo della storia della pittura. La scuola olandese si avvicinava alla sua fine. Per un po' Willem van Mieris, Adriano van der Werff e Karel du Jardin (imitatore di Paulus Potter, l'autore del celebre *Toro*, che è probabilmente il miglior dipinto di animali che si conosca) mantennero vivo il vecchio stile tradizionale; ma nei loro lavori manca la musica, manca la scintilla del fuoco sacro.

Sulle prime, le lotte per l'indipendenza erano sembrate così disperate che persino gli uomini tenaci come Guglielmo il Taciturno avevano dubitato della vittoria finale. Conseguita questa, l'espansione commerciale che determinò fu così subitanea, che nessuno sapeva come impiegare la ricchezza così rapidamente accumulata. Seguendo la linea di minor resistenza, la giovane generazione si diede al dolce far niente. Tutti compravano terreni in campagna, costruivano ville sontuose, si studiavano di scimmiottare i prestanti gentiluomini e le raffinatissime dame che quell'elegantone d'un Sir Anthony van Dyck ritraeva nelle sue tele. E i risultati che conseguirono sono paragonabili a quelli che ottengono oggi i Cinesi quando si mettono a scimmiottare le donzelle e i bellimbusti che ammirano con tanto entusiasmo sui filmi provenienti da Hollywood. Con la differenza che a quei tempi Hollywood si chiamava Versailles, dove un uomo solo, ma dotato di eccezionali qualità istrioniche, recitava tutte le parti degli odierni eroi di celluloide. Si chiamava Luigi, e fu il quattordicesimo del suo nome a salire sul trono dei suoi avi.

CAPITOLO TRENTACINQUESIMO

IL GRAN SECOLO

Le arti, schierandosi sotto la bandiera del Re di Francia, contribuiscono al trionfo definitivo dell'autocrazia.

Di Luigi XIV i più sembrano solo ricordare che egli ebbe una nozione un tantino esagerata della propria importanza, e che la sua prodigalità accelerò quel processo di deterioramento economico che doveva culminare nella Rivoluzione Francese. Ma, per esser giusti, quel nobile signore dovè pur possedere qualche altra cosa, oltre alla sua parrucca monumentale, alle scarpette dai tacchi rossi, e alla sua squisita eleganza personale: altrimenti non avrebbe mai potuto fare del suo secolo la scuola nella quale chiunque pretenda d'essere considerato civile ha imparato la buona creanza.

Luigi XIV nacque nel 1638 e morì nel 1715. Occupò il trono per ben settantadue anni consecutivi: primato che non mi risulta sia stato mai battuto, perchè persino la regina Vittoria, rivale del Re Sole per quanto si riferisce all'influenza che esercitò sull'ambiente della corte, non può vantare più di sessantaquattro anni di regno.

Nessuno può aspettarsi, naturalmente, che all'età di quattr'anni, quando fu assunto re, quel monarca in miniatura, per quanto precoce, fosse in grado di interessarsi agli affari dello Stato; ma, appena maggiorenne, — e cioè nel suo caso all'età di quindici anni, — egli lasciò intendere a tutti senza equivoci che voleva comandare lui. E pochi sovrani hanno come lui realizzato le loro volontà con tanta fermezza di proposito e con così consumata capacità.

È stato detto, e credo con una buona dose di verità, che la fortuna non viene a chi l'aspetta o a chi la merita, ma a chi le va incontro. Anche i moralisti, comunque, ammetteranno che chi si prepara scru-

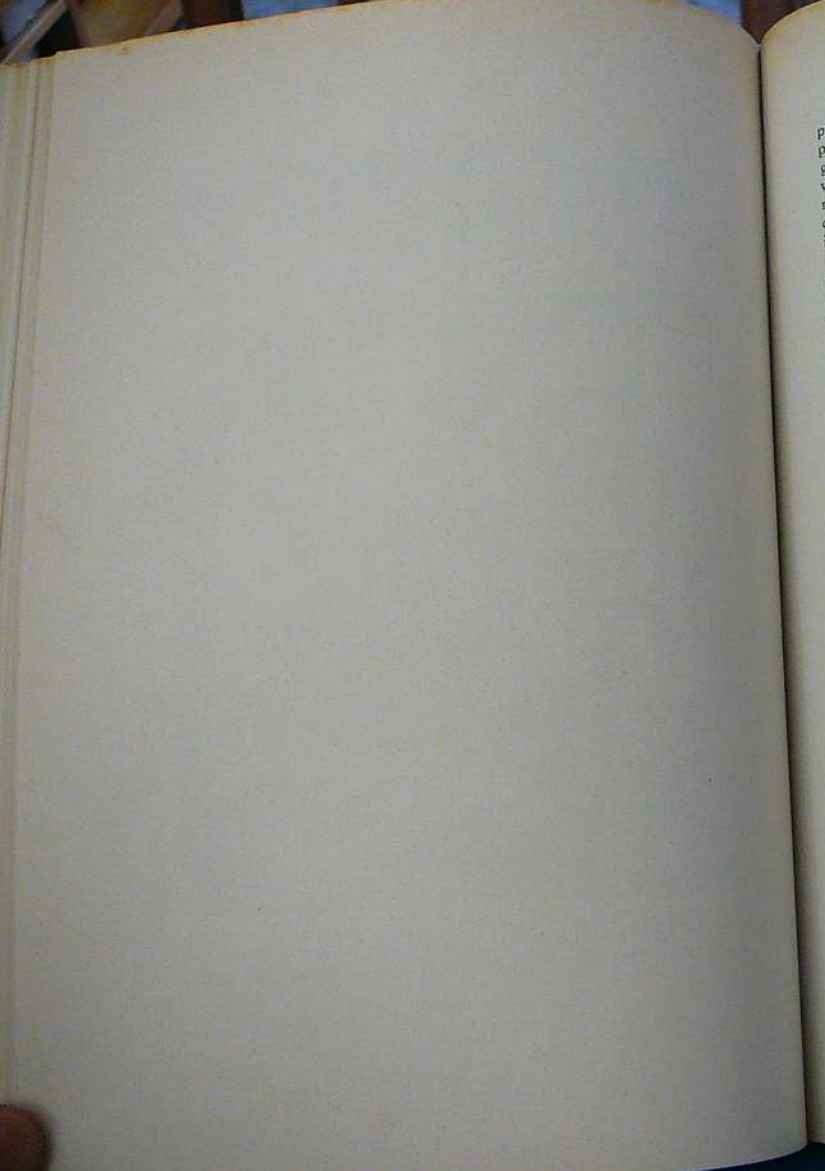
polosamente all'eventualità di tale incontro ha maggiori possibilità di trarne profitto di chi invece s'affida unicamente alla sorte. Nel caso di Luigi XIV tutto accadeva secondo il previsto. Suo padre, il Tredicesimo, era stato un uomo di debole carattere, soddisfattissimo di lasciare al Cardinale di Richelieu, suo Primo ministro, la cura del governo. Quest'uomo pieno d'ingegno ma privo di scrupoli aveva distrutto la potenza della nobiltà feudale e conferito alla Corona un prestigio fino allora mai sognato da nessuno; e, morto lui, la sua opera fu continuata dal Cardinale Mazzarino. Così che il Quattordicesimo era venuto a trovarsi alla testa di uno Stato prospero, difeso da eserciti che non conoscevano sconfitte, amministrato da dignitari sinceramente devoti alla Corona, e così altamente favorito dalla natura che formava l'oggetto dell'invidia universale.

La nobiltà, dopo la fallita rivoluzione della Fronda, si era finalmente decisa a riconoscere perduta la causa del feudalesimo, e tutto il suo avvenire affidato al beneplacito del giovane monarca il cui sorriso equivaleva alla promessa d'una carriera e il cui broncio poteva rappresentare una minaccia di morte. Non che Luigi XIV abbia dimostrato di essere un tiranno sitibondo di sangue. Al contrario, in confronto ai suoi predecessori, fu un principe amabile e mite, che mandò sul patibolo ben pochi fra i suoi nemici personali. Seguiva altri metodi. Bastava che disapprovasse in pubblico l'operato di un suo funzionario, perchè quest'infelice andasse a nascondersi nel proprio letto per morirvi di crepacuore. Gli altri, invece, li conquistava col suo fascino personale.

Perchè anche i suoi peggiori nemici erano costretti a confessare che Sua Maestà « sapeva fare ». E la storia convalida il loro giudizio. Luigi non solo amava recitare la parte del grande monarca, ma la recitava con un talento di prim'ordine, e con una scrupolosità che lo rende quasi degno di essere considerato un genio. A tanti, so bene, non piace sentir parlare di genio con riferimento ad un autocrate: sono coloro che preferiscono non credere a nulla piuttosto che veder rappresentato da un altro ciò in cui potrebbero credere. Ma il mondo di Luigi XIV non era un mondo democratico, era un mondo che credeva, con tutta sincerità, alle cose che Luigi XIV rappresentava. E siccome le rappresentava meglio di qualunque rivale, e molto meglio di qualunque antenato, egli era non solo temuto ma anche rispettato, onorato e fino all'ultimo servito con una devozione quale il mondo ha raramente conosciuta, con un'adulazione quale il mondo ha raramente tributata ad un essere umano.

Un uomo capace di imprimere così nettamente la propria im-

Le genti del medio evo dovevano vivere in camere come questa...

...mentre i nostri lepidi nonni potevano vivere in camere come questa, dove nessuna molecola di polvere correva il rischio di perdersi.

pronta sulla vita politica e sociale del suo tempo, naturalmente non poteva non esercitare la sua influenza anche sulle arti di cui s'atteggiava a paladino. Perchè non era un monarca che si contentasse di vivere in un palazzo adorno di qualche bel quadro e d'un paio di marmorei busti dei suoi antenati, o di assistere ai trattenimenti musicali allestitigli dal suo gran mastro delle cerimonie per dar tempo agli invitati di digerire il pranzo di diciotto portate prima di alleggerirsi le borse a baccarà o all'*écarté;* era un astro che sapeva di essere un astro, e sapeva per giunta che gli incombeva l'obbligo di illuminare quel tremendo dramma che si chiamava lo Stato. La corte era il palcoscenico su cui si recitavano le varie scene, e il paese era la platea in cui i sudditi andavano a gara per adunarsi a godere dello spettacolo.

Orbene, Luigi XIV era un regista straordinario. E, come tale, si rendeva benissimo conto che per accontentare il pubblico bisognava offrirgli uno spettacolo proporzionato al valore del biglietto d'ingresso. C'era un solo modo per indurre il popolo a dimenticare che il cinquanta per cento dei suoi redditi serviva a mantenere la Compagnia Reale: e consisteva nel dargli l'impressione che il suo denaro era speso bene, e che in un certo senso partecipava anch'esso alla rappresentazione.

Io m'intendo poco di drammaturgia, ma la gioventù di oggi, che ha un'inclinazione speciale verso questa forma di letteratura, mi assicura che i drammi più apprezzati sono quelli in cui il pubblico sente di essere identico agli attori, così che ogni individuo pensa che trovandosi nella situazione del primo attore giovane o del padre nobile o dell'ingenua farebbe e direbbe esattamente le stesse cose che fanno e dicono loro sulla scena. Il pasticciere di Parigi che aveva visto il Gran Re una volta sola, e da lontano, mentre passeggiava sul terrazzo di Versailles, rammentava per tutta la sua umile vita la condiscendente graziosità con cui aveva visto il Re Sole rispondere al saluto del giardiniere. Il principotto tedesco, reduce da una festa a palazzo, si proponeva, appena il suo caro genitore venisse definitivamente deposto nell'avito sepolcreto, di imitare per filo e per segno i gesti e gli atti del Re di Francia: si preparava anche lui, insomma, a recitare la parte del Gran Monarca, sia pure in scala ridotta.

Dunque agli occhi dei suoi contemporanei il figlio di Luigi XIII e di Anna d'Austria rappresentava un modello di perfezione, e recitò la sua parte così bene che noi stessi ne subiamo l'influenza ancora ai nostri giorni, e sotto molti rispetti ci conformiamo, sia pure inconsciamente, al modello ch'egli consacrò. Fu il Re Sole che ci insegnò a vivere, e in qual sorta di stanze; che ci insegnò a mangiare, e quali

cibi, e a quali ore; che ci fornì il codice della buona creanza. Tutta l'etichetta che regola i nostri svaghi mondani può esser fatta risalire direttamente alla Corte di Versailles.

Avremmo probabilmente arricciato il naso di fronte alle deficienze dell'impianto sanitario di Versailles; ci sarebbe riuscito difficile persuaderci d'essere puliti disponendo in tutto e per tutto d'una sola bacinella non più grande d'un piatto da minestra, e avremmo dovuto fare come gli altri, che dissimulavano i loro intimi odori sotto inebbrianti profumi, quei profumi nella cui produzione i posteri diretti di Sua Maestà sono ancora specialisti. E meno di tutto avremmo apprezzata la compagnia degli insetti che a quei tempi prosperavan tanto da obbligare i signori a radersi il cranio e a portare la parrucca. Ma, a parte questi inconvenienti, che d'altronde ci saremmo abituati anche noi a trovare tollerabili, il « Grand Siècle » fu realmente il principio dell'èra moderna. Tutti noi, in un certo senso, siamo ancora ospiti del Re Sole.

Verso la metà del Seicento, quando Luigi XIV venne al mondo, l'arte in Francia era ancora quasi totalmente sotto l'influsso del Rinascimento. Non che i Francesi avessero accolto con grande entusiasmo questo movimento riformatore; da quei bravi individualisti che son sempre stati, avevano pazientemente continuato a costruire edifici di stile medioevale quando già lo stile Rinascimento aveva conquistata la prevalenza nel resto dell' Europa civile; ma furono appunto i Re che per primi manifestarono la loro preferenza per il nuovo stile. Durante la sua ignominiosa calata in Italia, nel 1494, Carlo VIII aveva abitato il palazzo dei Medici a Firenze. Anche Francesco I aveva imparato, all'estero, alcune cose sulla vita, non tutte gradite, sia pure, perchè soggiornò a lungo nelle terre dell'imperatore Carlo V come prigioniero, ma comunque si era reso conto che il mondo non finiva là dove non risultavano più visibili le guglie delle chiese parigine. Invitando a Fontainebleau il Bramante, il Cellini e il grande Leonardo, Francesco I dimostrò inequivocabilmente che lo stil novo rispondeva ai suoi gusti.

E questo stile cominciò naturalmente a modificare l'architettura del paese. Col progressivo consolidarsi del potere centrale nelle mani del monarca si eran venute via via assopendo le animosità fra i signori feudali, sopprimendo la necessità di fare d'ogni castello una fortezza. Certo, per altre ragioni, gli architetti non potevano copiare pedestremente le costruzioni italiane. Avevano bisogno di tetti a punta, per raccogliere le acque piovane, e di camini e di comignoli, e più di tutto del maggior numero possibile di finestre, perchè i giorni invernali erano

molto brevi. Ma chi visiti i celebri castelli di Blois o di Chambord, di Amboise o di Chenonceaux, può facilmente farsi un'idea degli inconvenienti contro cui dovevano lottare gli occupanti di allora, e che spiegano lo spaventoso grado di mortalità tra le donne e bambini. La Comune del 1871, distruggendo tanti quartieri della vecchia Parigi, obliterò molti relitti di quel tempo; ma il Louvre, che prima d'essere un museo era il palazzo reale, l'Hôtel des Invalides, e l'Istituto di Francia sede delle varie accademie francesi, sono rimasti in piedi, e dimostrano di qual sorta fossero gli edifici pubblici che sorgevano mentre i Re di Francia tentavano di fare della loro capitale la vetrina del mondo civile. Tentativi che posero tutta una serie di problemi difficili e interessanti dinanzi agli architetti di quel periodo, da Perrault, che costruì il Louvre, a Le Vau che disegnò l' Istituto, a Libéral Bruant e ad altri molti che mi dispenso dall'enumerare.

Il curioso è che mentre gli architetti operavano cose tanto mirabili, i pittori invece svelassero così poca originalità. Il fatto può dipendere, tra l'altro, dall'incrollabile affetto che i Francesi nutrivano per i loro *gobelins*. La famiglia dei Gobelin costituiva una dinastia di tintori originaria di Reims, e, trasferitasi a Parigi verso la metà del Quattrocento, aveva fatto una discreta carriera, soprattutto quello dei suoi rampolli che scoprì una nuova tinta di scarlatto, oggetto dell'invidia di tutti i pittori e i tintori. Al principio del Cinquecento, sotto il crescente afflusso della domanda di tappezzerie, l'intraprendente famiglia dei Gobelin arricchì di una tessitura i grandiosi impianti della sua tintoria. Fece un mucchio di quattrini, si comprò altisonanti titoli nobiliari, e a poco a poco si disinteressò degli affari. L'astuto Colbert, dittatore finanziario di Luigi XIV, acquistò gli stabilimenti Gobelin e li convertì in una manifattura statale di tappeti.

Le enormi dimensioni delle sale di ricevimento dei palazzi nuovi offrirono ottime occasioni agli scultori ed ai fabbricanti di mobili, i quali ultimi andarono a gara per disegnare mobili inverosimilmente elaborati, carichi di dorature, dall'apparenza costosissima, e a un dipresso inutili come i vasi di malachite che la famiglia imperiale russa regalava ai suoi reali parenti dell' Europa occidentale.

Quanto ai pittori, ce n'erano pochi che emulassero i Puget e i Desjardins (il cui vero nome era Van den Bogaert) fornitori di Sua Maestà. Jean Cousin e François Clouet avevano, prima d'allora, fatto il ritratto a parecchi Valois, i cui discendenti dovevano contentarsi di Claude Lorrain e di Nicholas Poussin, che dipingevano i loro paesaggi in tal guisa, che sembravano dipinti da Italiani. E c'erano, benin-

teso, i tre fratelli Le Nain, ma la loro produzione non piaceva al Re, perchè preferivano dipingere figure di contadini, invece di immortalare i cavalieri e le dame di corte.

È vero che, poco di poi, la pittura francese doveva conquistare il primato mondiale, ma per rendere possibile questo sviluppo bisognava anzitutto allestire lo scenario favorevole, e lo stavano appunto allestendo con la massima rapidità i reali impresari, che con trentaseimila uomini e seimila cavalli s'indaffaravano a Versailles per prosciugare gli acquitrini circostanti, spianare i terreni destinati ai parchi, e costruire un centinaio di chilometri di acquedotti per portare l'acqua dal fiume alle fontane monumentali di Sua Maestà.

Quanto al Castello, nessuno sa con esattezza quanto sia costato. Le cifre relative sono così fantastiche che significano poco. Pare che l'importo globale ammontasse a un centinaio di milioni di dollari. Una volta trascorsi un mese intero nella cittadina di Versailles, e mi tolsi il gusto di perlustrare sistematicamente il parco in tutti i suoi recessi. E alla fine del mese continuavo a scoprire nuove regioni, che contenevano teatri all'aperto, o gruppi di statue, di panche ornamentali e di fontane antiche.

Delle proporzioni dell'interno, chi non l'ha mai visitato può farsi un'idea pensando che ai tempi del Re Sole esso ospitava regolarmente un diecimila persone. Tuttavia le origini del castello erano state modeste. Aveva cominciato Luigi XIII a costruire sul posto, nel cuore della foresta, un padiglione da caccia, nel 1624. Luigi XIV, da quel perfetto regista che era, non aveva tardato a scoprire che il luogo si prestava a meraviglia per allestirvi rappresentazioni all'aperto, trattenimenti musicali, recite delle commedie di Jean Baptiste Poquelin, figlio del *valet tapissier* di Luigi XIII e meglio noto sotto il nome di Monsieur de Molière. Ma solo nel 1668 Luigi XIV decise di abbandonare Parigi e stabilirsi definitivamente ad una prudente distanza dalla sua turbolenta capitale.

Versailles dunque doveva servire non solo da residenza regale ma anche da sede di governo. Appena questa notizia s'infiltrò nel mondo dell'arte, artisti ed artigiani, consci dell'illimitata riserva dei fondi statali, fecero le valigie e fioccarono da ogni dove in quel di Versailles. Il sommo gerarca di tutti costoro fu Mansard, l'architetto che disegnò i piani definitivi del castello. Era una costruzione così mastodontica che, come per San Pietro, nessun architetto poteva sperare di vederne il compimento. Luigi Le Vau, che ho già nominato, ne aveva disegnato i primi piani, e molti altri architetti di minor rinomanza avevano in seguito contribuito con nuove idee, ma fu Mansard che, ap-

pena ultimata la cupola degli Invalidi, disegnò la Cappella e la Galleria degli Specchi: la famosa « Galerie des Glaces » in cui Bismarck fondava nel 1871 quell'Impero Germanico che doveva in quello stesso locale perire nel 1919.

Mansard completò inoltre la parte centrale adibita alla residenza del Re, e costruì il Grande Trianon, dimora riservata alla seconda moglie del Re, della quale dirò tra poco. Il Piccolo Trianon, invece, che sta lì vicino, fu eretto soltanto una settantina di anni più tardi, per ricoverarvi Maria Antonietta tutte le volte che voleva sottrarsi alla fastidiosa folla del Grande Trianon.

Ma sto precorrendo i tempi. Parlavamo di Jules Mansard. Era nato nel 1646. Suo padre era un pittore, e suo zio un architetto che aveva costruito parecchie chiese e qualche villino. Fu discepolo di Libéral Bruant e lavorò ai suoi ordini all' Hôtel des Invalides. I suoi meriti gli valsero la stima del Gran Re, che gli affidò l'incarico di costruire il castello per Madame de Montespan.

Era costei la madre di sette figli del Re, e dev'essere stata una donna molto intelligente, perchè, quando rassegnò le dimissioni dalla sua singolarissima carica, non solo ottenne la legittimazione di tutta la sua prole ma anche una pensioncina annua di mezzo milione di franchi. Fu così in grado di continuare a sostenere gli illustri letterati che erano i suoi favoriti, come Racine e Corneille e La Fontaine. Ma dei suoi rampolli affidò l'educazione ad una dama di alti principii morali, Françoise d'Aubigné, che aveva trascorso la fanciullezza nell'isola della Martinica: particolare di poca importanza, se si vuole, ma che prova come la Giuseppina di Napoleone non sia stata la sola Americana che abbia sostenuto una parte nella storia politica della Francia. Rimasta orfana senza mezzi, la povera Francesca era stata data in moglie a Scarron, il più popolare dei poeti satirici del suo tempo. Poichè costui aveva venticinque anni di più di sua moglie, non tardò a lasciarla vedova, e la Montespan le ottenne dal Re una pensione che le permise di tenere aperto il suo celebre salotto letterario, e per giunta la nominò governante ufficiale dei figli del Re.

Per un po' la situazione parve soddisfare tutte le parti interessate, finchè la Montespan scoprì che il Re si occupava molto più della governante che della padrona; e allora furono scene, il cui epilogo doveva essere quello solito: la marchesa sparì, e il suo posto a corte fu occupato dalla vedova Scarron, alla quale fu riconosciuto il titolo di Marchesa di Maintenon.

Ho raccontato tutta la storia non per riesumare un vecchio scandalo, ma perchè l'episodio ci fornì uno dei più interessanti capitoli

della storia dell'arte. La marchesa di Maintenon fu una piissima persona e fermamente risoluta ad esercitare la « buona influenza » nella vita del Re. Persino l'ottusa e noiosa moglie spagnola, che Luigi XIV aveva dovuto sposare per ragioni di stato, ebbe a dichiarare che gli unici anni felici della sua vita erano stati quelli durante i quali Madame de Maintenon era la favorita ufficiale del Re; e quando suonò la sua ora, la Regina morì in pace tra le braccia appunto di colei che il mondo considerava la sua rivale.

Due anni dopo, l'ex-fanciulla della Martinica vide remunerati i suoi servizi. Nella massima segretezza, — tanto che i documenti nuziali non furono mai scoperti, — Luigi XIV sposò Françoise d'Aubigné e per trent'anni la trattò non solo come moglie ma come la più fidata dei suoi consiglieri. Prima di presentarsi al cospetto del Re, i ministri di stato dovevano invariabilmente consultare la Maintenon. Di regola, prima di firmare un decreto, Luigi XIV discuteva l'argomento con « la Dama di Palazzo della Principessa Reale », che era il titolo ufficiale della morganatica regina.

Ma i titoli non le premevano, non ambiva poteri; l'unica sua ambizione era di dare l'esempio della moralità. Più intransigente, sotto questo aspetto, della stessa regina Vittoria. Fondò, per le ragazze sprovviste di dote, il celebre collegio di Saint-Cyr, e a sua richiesta Racine scrisse, per le allieve, le due tragedie *Esther* e *Athalie*. Non riuscì a persuadere il Re a scegliere per erede al trono il duca del Maine, ch'ella considerava il più degno tra i figli del Re; quindi, alla morte di Luigi, la corona andò all'ignobile e dissoluto duca d'Orléans. Ma persino questo scellerato nutriva una così genuina ammirazione per la rettitudine dell'antica governante che le concesse tutti gli onori regali e una liberalissima pensione. Françoise morì, pochi anni dopo il Re Sole, nel suo diletto collegio di Saint-Cyr. (Ricorderò per inciso che fu Napoleone che convertì questo collegio di ragazze nella celebre scuola militare di Saint-Cyr).

Agli ordini di Mansard, che era il capo supremo degli eserciti di lavoratori impiegati nella costruzione di Versailles, si segnalò, tra gli altri gerarchi, André Le Nôtre, il più illustre degli « architetti di paesaggio » d'ogni tempo. Gli antichi, che amavano vivere all'aperto, abbellivano già i dintorni delle loro residenze convertendoli in giardini. Nel periodo di Micene, i palazzi dei re greci erano circondati da giardini. I giardini della Villa di Adriano a Tivoli costituivano una delle meraviglie del mondo antico, e i pittori murali di Pompei dimostrano quanto i giardini fossero apprezzati dalle famiglie patrizie domiciliate alla periferia della città. Nel medio evo i castellani si sentivano più sicuri

all'interno delle loro mura, e solo i monaci coltivavano giardini e orti, principalmente per trarne erbe medicinali. Ma la brillante civiltà persiana, insegnando ai barbari Europei a vivere daccapo come esseri umani, aveva suscitato l'interesse nel giardinaggio, soprattutto tra i Mori di Spagna. Tra il nono e il quindicesimo secolo, questi signori del deserto fecero di tutta la Spagna meridionale un vasto giardino. Dalla Spagna il nuovo interesse si trasferì in Italia. I giardini con cui i ricchi mercanti del Rinascimento circondavano le loro ville di recente costruzione stanno a dimostrare che gli architetti avevano imparata l'arte difficile di correggere le creazioni della natura per adattarle ai bisogni ed ai gusti dell'essere umano.

Appena si seppe, nel corso del sedicesimo secolo, che la monarchia francese meditava di dedicarsi alla vita rustica in grande stile, molti architetti di paesaggio italiani partirono per la Francia e insegnarono l'arte ai loro colleghi francesi. Di guisa che quando si trattò di disegnare il parco di Versailles, fu possibile affidarne i lavori agli architetti indigeni. E di costoro il più egregio fu quel Le Nôtre che ho nominato poco fa. Versailles non fu la sola impresa ch'egli portò a compimento per il Re di Francia. Disegnò anche i piani del parco di Fontainebleau, di San Germano e di Saint-Cloud, e prestò i suoi servizi anche agli Elettori di Hannover.

Le Nôtre, al pari di Mansard, non poteva fare tutto lui; aveva ai suoi ordini oltre cento scultori, per eseguire le statue che dovevano ornare le fontane e le vasche, tra le quali il celebre *bassin* che fu scavato ai piedi della gradinata d'accesso al palazzo, e che nei giorni di nebbia dà l'impressione che il parco non abbia limiti, ma che si estenda all'infinito.

Luigi XIV non omise di disciplinare le arti. Esisteva già un Istituto cui era demandata l'autorità di vigilare sulla purità della lingua francese. Perchè non autorizzare un consimile istituto a dettar legge agli artisti, o almeno a formulare i principii fondamentali che dovevano reggere le varie arti ? Il primo fu creato nel 1662, convertendo le manifatture Gobelin in una fabbrica di Stato. L'anno seguente fu fondata l'Accademia di pittura e scultura. Poi, la manifattura di tappezzerie di Beauvais. Due anni dopo, l'Accademia francese di Roma, e l'Accademia delle Scienze a Parigi. Quattro anni dopo, l'Accademia di architettura, col reparto adibito esclusivamente alla costruzione delle strade. Nel 1672, l'Accademia di musica. Nel 1674 Sua Maestà giocherellò altresì con l'idea di fondare una scuola d'arte drammatica, senza tuttavia concretizzarla. Ma tutti questi istituti dimostrano l'importanza che il

Re Sole attribuì alle arti, come capaci di fare della Corte di Francia il centro del mondo civile.

E ispirandosi a questa lodevole ambizione Luigi XIV conseguì lusinghieri risultati. Fu solo nel campo della politica, che non si può dire ch'egli si sia dimostrato totalmente all'altezza dell'aspettativa generale. I tentativi che fece per porre sul trono di Spagna un principe francese, e di arraffare una parte dell'eredità di Filippo IV di Spagna, che era suo suocero, gli crearono dei fastidi da parte di tutte le altre potenze europee, e sebbene mandasse ripetutamente i suoi generali ad occupare con le loro truppe le alture d'ogni possibile campo di battaglia, i generali tornavano invariabilmente in caserma dopo aver subìto perdite considerevoli. Furono anzi queste batoste, e non già la sua mania edilizia, che finirono per svuotare la sua tesoreria.

CAPITOLO TRENTASEESIMO

MONSIEUR DE MOLIÈRE MUORE E VIEN SEPOLTO IN TERRA CONSACRATA

Il Re Sole rimette in voga il teatro.

L' imperatore Costantino regnò dal 325 al 337. Sotto il suo impero assoluto avvennero due eventi che dovevano cambiare tutta la storia d' Europa. Roma cessò di essere la capitale dell' Impero, e Bisanzio, o Costantinopoli, come poi venne chiamata, ne prese il posto. E la religione cristiana diventò ufficialmente la religione dell' Impero.

Le nuove autorità si applicarono energicamente a mettere la casa in ordine. Ogni traccia dell'antico regime fu drasticamente soppressa. Poichè il teatro aveva sempre costituito uno dei passatempi più popolari, esso fu il primo a soffrire dei nuovi provvedimenti. Tutti i teatri civici furono chiusi ed agli attori fu fatto divieto, sotto pena di morte, di esercitare la loro professione. Non sapendo che cos'altro fare, questi poveri diavoli si videro costretti a recitare di nascosto, e da quel momento la professione teatrale decadde al livello dei mestieri infamanti. Ma così vivo era il diletto che il popolo traeva da questo genere di trattenimento, che durante i primi secoli del medio evo quei disgraziati mimi poterono ugualmente mantenere in vita le tradizioni di un'arte la cui storia risaliva già a più di un millennio. E appena si diradarono i fumi inebbrianti della vittoria che aveva riportata, anche la Chiesa riconobbe che, sopprimendo il teatro, si era privata di uno strumento di propaganda utilissimo nel diffondere le sue dottrine nei paesi che non le avevano ancora accettate perchè incapaci di capirle.

Così, già al principio del decimo secolo, scopriamo qualche indizio annunciatore del lento e graduale ritorno del trattenimento teatrale, sia pure sotto una forma sensibilmente diversa da quella che aveva fiorito ai tempi di Sofocle e di Plauto. Gli indizi furono special-

mente visibili in Inghilterra, dove monache e frati si convertirono in drammaturghi, ed allestirono, molto modestamente, quei « Misteri » che illustrano i miracoli compiuti in terra dai Martiri e dai Santi.

Ma anche sul continente il dramma ricominciò a dar segni di vita. Non che l'attore fosse nuovamente tollerato dalla legge; gli attori di professione continuavano ad essere considerati su per giù come cani ammaestrati o come musici vagabondi; ma l'esecuzione degli spettacoli fu affidata ai preti stessi ed aveva luogo all'interno delle chiese. Per togliere alla rappresentazione ogni carattere di mondanità, la recitazione si faceva in latino, ma già al principio dell'undicesimo secolo la Francia tentò di sostituire al latino i vernacoli provinciali, e poichè il numero degli uditori andava sempre crescendo, non fu più possibile ospitarli tutti all'interno delle chiese, e si erigeva, in piazza, una piattaforma che serviva da palcoscenico, e sulla quale i preti rappresentavano il loro « miracolo »: forma di trattenimento drammatico che si cerca ogni anno di ravvivare a Salisburgo, e nella quale vien chiaramente dimostrato come una vita di esercizi spirituali e di opere buone sia grandemente da preferire a quella dei peccatori.

La Francia dunque si mise alla testa di questo movimento di ripresa dell'arte teatrale, come già aveva fatto la Provenza nel risuscitare i trattenimenti musicali. Il clero continuò ad esercitare una ben definita vigilanza sugli spettacoli, ma fu abrogato il divieto che interdiceva ai secolari di scrivere drammi, e gli studenti universitari ed altri cittadini cominciarono a sostituire i preti sulla scena.

Ma fu in Inghilterra e non in Francia che lo spettacolo religioso finì per riassumere di nuovo l'antica forma di dramma secolare ordinario. Questo fatto si verificò all'incirca durante il periodo in cui la nuova musica veniva a poco a poco soppiantando l'antico canto gregoriano. Entrambi i mutamenti furono senza dubbio dovuti al prevalere della nuova mentalità in seguito al progressivo affermarsi delle classi medie arricchitesi mediante i commerci.

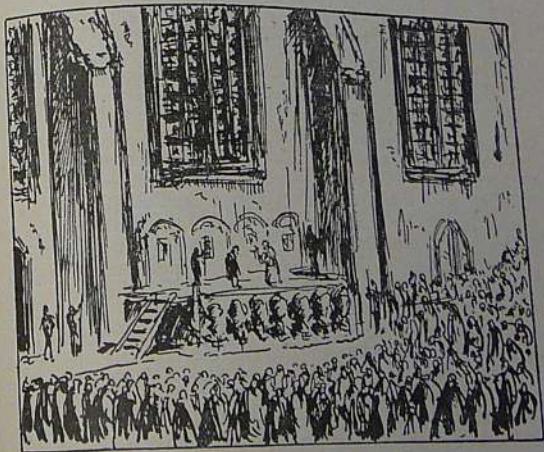
Pare che sia stato John Heywood il genio che fece a prò del palcoscenico ciò che Josquin des Prés aveva fatto a favore della musica: liberò il dramma dalle vecchie restrizioni imposte dalla Chiesa.

Nel frattempo in Italia la rinascita dell'interesse in tutto quanto si ricollegasse con la classicità richiamava l'attenzione degli studiosi sulla copiosa letteratura teatrale antica che da oltre un millennio giaceva sepolta nella biblioteca di qualche raro monastero. Già nei primi lustri del quattordicesimo secolo un certo Albertino Mussato, da Padova, si era servito del palcoscenico per mettere in guardia i suoi contemporanei contro Can Grande della Scala (amico e protettore di Dante)

Signore della rivale città di Verona. Adottarono quest'arma polemica anche il Petrarca, intorno alla stessa epoca; e più tardi il cardinale Enea Piccolomini, che, prima di venir eletto al pontificato sotto il nome di Pio II, si dilettava a scrivere divertenti commediole.

E come era già avvenuto nel campo della pittura, nel quale la più alta perfezione tecnica fu raggiunta proprio agli inizi della curva ascensionale, così nel campo del teatro il massimo dei drammaturghi fece la sua comparsa appena questa forma di trattenimento fu nuovamente riconosciuta come una legittima branca dell'arte. Alludo, evidentemente, a Guglielmo Shakespeare.

Non che i suoi immediati predecessori fossero stati degli schiappini. Al contrario, alcuni di essi, come John Lyly e Christopher Marlowe e Thomas Kyd, furono egregi compositori. Ma erano ancora consapevoli di vivere in un paese in cui un alto parlamentare dichiarava che gli attori erano, di massima, gente sospetta, da tollerarsi soltanto nel caso che fossero al servizio di qualche Lord.

Fortunatamente molti Lord amavano il teatro e avevano fondato una società col proposito di costruire il famoso Teatro Shoreditch che,

Palcoscenico medioevale allestito all'esterno di una chiesa

eretto nel 1576, fu il predecessore dell'ancor più celebre Teatro Globe in cui furono rappresentati a suo tempo i drammi di Shakespeare.

Ciò nondimeno il teatro godeva ancora di così poco credito che alle donne non era concesso di diventare attrici. Le loro parti venivano recitate da adolescenti maschi, il che spiega perchè nei drammi di quell'epoca l'eroina apparisca sulla scena così spesso travestita da maschio.

Venne Shakespeare, e mediante la pura forza materiale del suo genio si guadagnò la durevole fama di aver nobilitato così la tragedia come la commedia. Le innalzò ad un tale grado di perfezione, che conquistarono immediatamente l'ammirazione di tutti i cervelli liberi da pregiudizi religiosi.

Ma l'onore di aver reso onorata la professione di attore spetta ad un triumvirato francese: Corneille, Racine e Molière. E dei tre, Molière fu il più grande. Non tanto a causa dell'eccellenza dei suoi scritti, quanto a causa di ciò che fece per conferire dignità agli attori. Se oggi questa professione gode del rispetto universale, lo deve agli instancabili sforzi di Molière che seppe guadagnarsi la stima e la cooperazione di Luigi XIV. Il Re era così appassionato del teatro che non sdegnava recitare lui stesso qualche particina di suo gusto, pur essendo consapevole dei rischi che correva sposando così apertamente la causa degli attori. Avendo d'altra parte una nozione esatta delle proprie manchevolezze, si era scelto per consigliere, mentore ed amico Nicola Boileau-Despréaux. Boileau era un avvocato che aveva osato tentare di farsi un nome scrivendo satiricamente di politica. Da quel mellifluo diplomatico che era, aveva potuto richiamare su di sè l'attenzione del Re, il quale lo aveva nominato storiografo di stato. Nomina che lo salvò da parecchi guai, esattamente come il titolo nobiliare concesso dal Re di Spagna a Velasquez salvò il pittore dagli artigli dell' Inquisizione. E infatti, sebbene Bossuet, nientemeno, l'eloquentissimo Vescovo di Meaux, denunciasse Boileau come un nemico della religione, Boileau entrò nell'Accademia di Francia e non fu mai tormentato dalla Polizia.

Boileau non fu uno scrittore di primo piano, ma come consigliere letterario del Re Sole potè esercitare un'influenza che nel complesso favorì grandemente i suoi colleghi. Da buon Francese, Boileau aveva un cervello piuttosto ordinario: dall'arte non chiedeva altro che il buonsenso: ottimo criterio, a parer mio, per giudicarne le manifestazioni, siano quadri o drammi o romanzi, o magari pezzi musicali ed atti politici... dato che la politica sia un'arte.

Sostenuti a corte da quel potente personaggio, Racine, Corneille e Molière poterono tirare diritto con un'audacia che sarebbe stata

inammissibile in qualunque altra parte del mondo. Un uomo del calibro di Molière, che fu uno dei più acerbi critici del suo tempo, non poteva lasciarsi sfuggire una così splendida occasione. L'Arcivescovo di Parigi poteva, magari per un paio d'anni, escludere il *Tartufo* dai cartelloni della capitale, ma alla fine bastava un'occhiata del Re per consentirne la rappresentazione, e allora tutta la popolazione era in grado di apprezzare la sottigliezza di quegli attacchi contro il peccato mortale dell'ipocrisia. E quando il *Festin de pierre* incontrò di nuovo la stessa ostilità da parte del clero, fu daccapo il Re che risolse la questione conferendo alla compagnia teatrale di Molière il titolo di *Troupe du Roi* ed assegnando a Molière stesso la pensione annua di seimila libbre.

Ma, poichè questo non è un trattato di letteratura, devo rinunciare a descrivere particolareggiatamente la produzione di Molière. Voglio però dimostrare quanto utile possa risultare la cooperazione di un despota intelligente quando l'artista che se l'è assicurata ha bisogno di dire qualcosa di nuovo, che può riuscire sgradito al novanta per cento dei suoi uditori. Perchè Molière, sostenuto dal Re, compiva cose grandi ed otteneva risultati. Se gli occorreva una musica d'accompagnamento, ecco Lulli pronto a provvedergliela. Se gli occorreva uno scenario complicato, ecco Monsieur Le Brun, decoratore degli interni del castello di Versailles, a sua completa disposizione. Se gli occorreva un collaboratore per attendere a qualche particolare d'uno spettacolo di ballo, poteva valersi perfino di Corneille. Se gli occorreva qualche verso tornito con garbo speciale, poteva mandar a chiamare La Fontaine. Ma l'episodio più significativo si verificò alla morte di Molière. Molière non era un uomo robusto, ma recitava anche se non si sentiva bene, perchè sarebbe stato ingiusto, diceva, lasciare senza paga una cinquantina di attori suoi colleghi solo perchè lui aveva il mal di pancia. Ma il 17 febbraio 1673 nemmeno la sua ilarità riuscì a nascondere al pubblico i dolori di cui soffriva. Dopo lo spettacolo, appena rientrato a casa sua, Molière morì subitamente: senza i conforti religiosi. L'Arcivescovo aveva perciò pieno diritto di rifiutargli i funerali religiosi. Intervenne il Re, e l'Arcivescovo dovè cedere. Fu un funerale semplicissimo, al quale parteciparono solo due preti, ma ciò nonpertanto l'attore venne sepolto in terra consacrata. L'indomani tutta Parigi commentava il prodigio. Un attore, che non aveva nemmeno abiurata la sua professione, nè ricevuta l'assoluzione del peccato di aver scritto drammi e di averli per giunta recitati, era stato sepolto in terra consacrata!

Sia fatta la volontà del Re!

CAPITOLO TRENTASETTESIMO

L'ATTORE FA LA SUA COMPARSA

Dove si parla della specie di teatro nel quale recitavano gli attori del Re.

In Grecia gli spettacoli teatrali si tenevano all'aperto. Poichè rappresentavano il più popolare degli svaghi anche per i Romani, sussistono ancora, sparsi un po' dappertutto nell' Europa meridionale, i ruderi di quei teatri primitivi. Erano spesso di ragguardevoli proporzioni. Quello di Arles era così grande che quando fu convertito, nel medio evo, in una specie di casone d'affitto per il popolo, gli inquilini risultarono così numerosi da formare una piccola comunità indipendente.

Al crepuscolo degli Dei, il teatro svanì dalla faccia della terra. Quando gli spettacoli risuscitarono nel medio evo, furono semplici manifestazioni di una delle attività ecclesiastiche, e come tali si videro relegati all' interno delle chiese, oppure su palchi eretti all' esterno contro i muri delle chiese stesse.

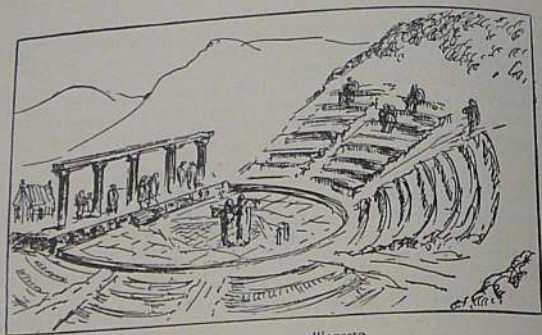
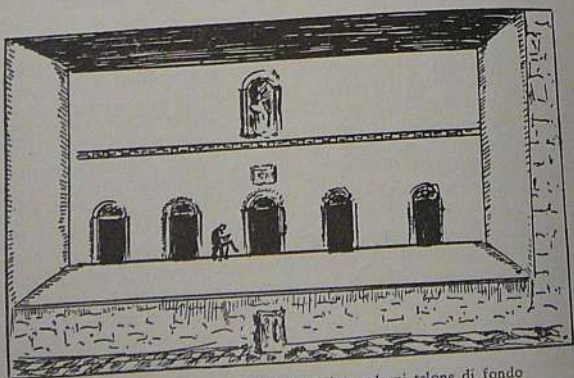
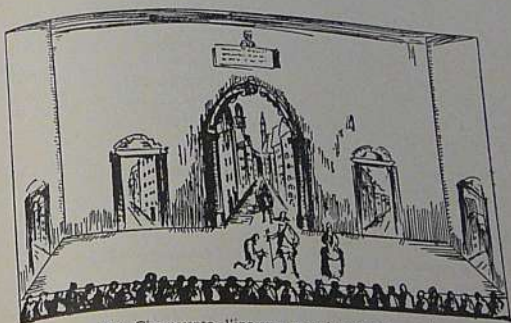
Il Rinascimento mutò radicalmente la situazione. Creò edifici espressamente destinati alla funzione di teatro. E gli architetti poterono mostrarsi all'altezza del loro compito perchè Vitruvio aveva tra le altre cose lasciato loro la descrizione dettagliata dei teatri antichi: non ebbero altro da fare che seguirne la falsariga. Ma una cosa era cambiata. Il teatro moderno doveva essere un locale chiuso. Così il pubblico fu messo a sedere in file concentriche come prima, ma il palcoscenico ora diventò una piattaforma quadra larga come tutto l'edificio.

Lo scenario, nel senso moderno della parola, non era ancora stato inventato. Il muro di fondo del palcoscenico serviva da muro di divisione. Quindi fu provveduto d'ogni sorta di ameni ornamenti

architettonici, ma questo non rappresentava una novità, perchè possiamo notare lo stesso provvedimento nel teatro romano di Orange. Una vera innovazione, anzi la massima innovazione teatrale di tutti i tempi, si ebbe quando fu inventata la « scena variabile ». Nel 1580 il Palladio, grande architetto italiano, ebbe la felice e divertente idea di costruire ciò che chiamava « la veduta prospettica », destinata a dare al pubblico la sensazione di vedere al di là del muro di fondo del palcoscenico. Egli introdusse cioè sul palcoscenico l'elemento spazio. Ma le porte tradizionali del Rinascimento, praticate in questo muro, erano troppo piccole per rispondere a quello scopo. Pare che sia stato l'architetto inglese Inigo Jones, soprintendente dei palazzi reali di Giacomo I, che intravide la possibilità, ingrandendo opportunamente la porta d'ingresso centrale, di offrire la vista di tutta una strada, fiancheggiata da palazzi signorili, e di creare, con questo semplicissimo trucco di prospettiva, l'illusione di immense distanze.

Mediante il successivo passo innanzi, fatto a Parma questa volta, l'ingresso centrale diventò il palcoscenico propriamento detto. Il resto dell'antica *skene* greca fu quindi convertito in proscenio, e risultò separato dal palco per mezzo di un telone. Al tempo stesso l'emiciclo riservato agli spettatori assunse una forma a V. Tra le gambe del V restava uno spazio nel quale si esibivano i danzatori, che stavano diventando sempre più popolari, senza intralciare le operazioni che si svolgevano sul palcoscenico.

Poichè il pubblico si mostrò interamente soddisfatto di tali modifiche, le cose non cambiarono più per vari secoli. Una balconata poteva venir aggiunta al muro di fondo, per permettere a Giulietta di contemplare la luna e piangere sul proprio destino, ma ciò fu a un dipresso tutto quello di cui Shakespeare e Molière si dovettero accontentare per conseguire gli effetti che si proponevano. Il vero arredamento scenico — gli alberi di cartone, le rosse foglie autunnali di carta, dipinte su una visibilissima rete, le colonne di granito che tremavano al minimo sternuto di uno spettatore — nacque solo verso la fine del diciottesimo secolo. E nacque per virtù dei tentativi che i compositori facevano per dare alle loro scene l'apparenza meno assurda possibile. Per tutto un secolo, il povero pubblico si era rassegnato a fissare quel mondo fittizio che non illudeva nessuno.

Una quarantina d'anni fa, finalmente, si fece avanti un nuovo tipo di direttore di scena, che ci diede l'arredamento moderno: uno scenario che è un miscuglio di elementi mobili e immobili. È stato un enorme passo avanti, ma solo un passo. C'è ancora molta strada da fare.

Il teatro greco era all'aperto

I Romani diedero un tetto al palcoscenico, nel cui telone di fondo s'aprivano di regola cinque ingressi

Nel Cinquecento l'ingresso centrale venne ingrandito
e mostrava la prospettiva d'una strada

Col tempo l'ingresso centrale si fece sempre più largo,
e la strada sempre più simile al vero

CAPITOLO TRENTOTTESIMO

L'OPERA

Vengono presentate alla Corte di Versailles alcune novità musicali.

Alla mente dei più di noi il nome di Giambattista Lulli rievoca soltanto qualche adattamento per violino che della sua musica fecero Fritz Kreisler e Willy Burmester. Forse ci sarà ancora qualche dottore che s'interessa a lui, perchè la sua morte, nel 1687, fu dovuta ad uno dei più curiosi accidenti immaginabili. Mentre egli dirigeva un *Te Deum*, la bacchetta, che doveva essere lunga e pesante come una carabina, gli sfuggì di mano, e cadutagli su un piede determinò ciò che i medici di Molière diagnosticarono per una « cancrena »; certo è che dopo un paio di giorni morì in seguito ad un'infezione. Ma agli occhi dei suoi contemporanei il Lulli fu un grand'uomo, acclamato, anzi, come il padre della scuola francese di quel trattenimento musicale, nato anch'esso in Italia, che gli Italiani appunto battezzarono « opera », e che venne immediatamente accolto con entusiasmo in tutte le parti d' Europa.

In tutte le corti a formato ridotto dei principotti dell' Europa centrale si venivano erigendo dei teatrini d'opera, e naturalmente al Re di Francia, massimo esponente d'ogni regale grandiosità, incombeva il preciso dovere di formare la migliore fra le ottime compagnie d'opera. Senza badare a spese. Quando si muore lasciando un debito di oltre due miliardi di franchi, qualche milione in più o in meno speso in graziose melodie non fa differenza. E così la Francia fondò il suo primo teatro d'opera, e la Corte di Versailles andò in sollucchero al suono delle note uscenti dalle candide gole di bellissime donne che avevano intravisto nel canto una carriera luminosa almeno quanto quella del teatro di prosa. Poichè non è da escludersi che proprio a noi toccherà di assistere alla fine del teatro d'opera, che com'è adesso rap-

presenta la meno democratica di tutte le arti. L'argomento merita un capitolo a sè.

Ho già accennato al grande fermento d'attività musicale che si verificò verso la fine del medio evo. La Chiesa cessò di essere l'esclusiva provveditrice d'ogni musical diletto, e la gente ricominciò a canterellare ariette di suo gusto, cavatine e madrigali ed ogni sorta di complicate canzoni fedelmente composte secondo le regole enunciate da un largo stuolo di compositori inglesi e olandesi. La Chiesa provò, sulle prime, ad arginare la marea, ma riconosciuta la futilità di tale tentativo finì per accettare la musica nuova come una gradita appendice ausiliare del canto gregoriano.

E così risultò finalmente libero l'ingresso al campo della sperimentazione musicale. Chiunque poteva ormai suonare il suo liuto a quel modo che più gli garbava. E, a somiglianza dell'orchestra moderna, che scaturì dalle improvvisazioni dei musici al servizio dei trovatori provenzali e dei maestri cantori tedeschi, molte delle nuove forme musicali vennero dapprima sperimentate da geniali dilettanti, non a scopo di lucro, ma per puro divertimento personale, che è, sia detto per inciso, lo scopo vero che dovrebbe prefiggersi chi si dedica a qualunque forma d'arte.

Tra cotesti innovatori merita menzione un singolarissimo tipo d'uomo, una specie di Socrate cristiano, che trascorreva i suoi giorni vagando per le vie di Roma, attaccando discorso con sconosciuti, per convincerli, con la massima cordialità di modi, che erano degli sciagurati, e che conveniva loro di affrettarsi a vivere più cristianamente se non volevano morire in peccato. Comunque, questo signore fu più fortunato del suo predecessore pagano, perchè non morì di cicuta, ma anzi in odore di santità, e Papa Gregorio XV lo canonizzò solo 27 anni dopo la sua morte: il che costituisce un primato assoluto.

Nel 1548 questo Filippo Neri fondò una società che si proponeva di attendere ai bisogni dei pellegrini poveri durante il loro soggiorno nella capitale della cristianità. A tal uopo egli ottenne l'uso di uno degli ospedali civici, e vi inaugurò una serie regolare di riunioni serali, alle quali invitava i suoi amici musicisti (fra cui il Palestrina) pregandoli di intrattenere l'uditorio mediante spettacoli di soggetto biblico accompagnati dalla musica.

Queste serate incontrarono così alto favore che presto tutta Roma non parlò d'altro che delle rappresentazioni musicali dell'ospedale di San Girolamo della Carità. E poichè gli spettacoli si tenevano nell'oratorio, questa nuova forma di trattenimento musicale prese appunto il nome di « oratorio ».

Sin dalla fine del Cinquecento i più illustri compositori si fecero un dovere di provarsi a comporre almeno un oratorio, producendo, a rigor di termini, semplici « misteri » medioevali, ma accompagnati dalla musica.

Orbene, in quello stesso torno di tempo si veniva sviluppando un altro fattore che doveva contribuire notevolmente al progresso della musica. Alludo alle « maschere », che attinsero un alto grado di popolarità nella seconda metà del Quattrocento e toccarono il culmine della frenesia sotto il regno della regina Elisabetta.

Gli attori greci e romani non apparivano mai in scena senza la maschera, costretti a portarla dalle dimensioni dei teatri, che impedivano ai disgraziati delle ultime file di vedere se l'attore rideva o piangeva o semplicemente sbadigliava. Agli esordi queste maschere erano fatte di tela. Ma dopo che gli attori crebbero di statura adottando il coturno col tacco, pensarono di rendersi ancora più imponenti convertendo le semplici maschere in vere e proprie e spesso elaboratissime acconciature del capo, che quindi vennero fatte di gesso.

L'avvento del Cristianesimo determinò la ritirata generale di maschere e attori, ma nella seconda metà del medio evo, quando la gente cominciava ad accorgersi di vivere una vita tremendamente noiosa, qualche castellano pensò di organizzare qualche ballo in maschera. È noto che la maschera conferisce a chi la porta l'audacia di far cose che, senza maschera, non avrebbe il coraggio di fare. Un Tizio che sia totalmente incapace di distinguere il *re* diesis dal *si* bemolle parteciperà allegramente a un « Coro delle Incudini », se si copre la faccia con una mascherina di raso nero, o accetterà magari di cantare il duetto della *Lucrezia*. Il peggio è che sarà persino capace d'insistere nel volerlo cantare nonostante le proteste dei suoi amici più musicali di lui. Alla rustica aristocrazia del Quattrocento, la maschera venne come un dono di Dio, soprattutto alle dame, perchè d'ora innanzi le sere di festa i loro mariti potevano riuscire divertenti senza dover più ricorrere alle sbornie come prima; e i mariti, dal loro canto, si degnavano ormai di folleggiare, senza provar la sensazione di avere un'aria da imbecilli.

In queste occasioni, com'è noto a chiunque ci si sia trovato, c'è sempre il giovanotto più in gamba degli altri, quello che ha il bernoccolo della musica, e che perciò assume la direzione dello spettacolo. Anche a quei tempi succedeva lo stesso: quello che « se ne intendeva » organizzava il trattenimento, distribuiva le parti. Chi sapeva suonare uno strumento forniva le arie; chi sapeva canterellare ripeteva un motivo popolare adattandovi parole alludenti satiricamente alle peculiarità dei presenti meno simpatici; le ragazze abbozzavano qualche passo

di danza, travestendosi magari per l'occasione in naiadi o ninfe e immaginandosi molto belle e quindi molto pericolose, e i giovani aitanti s'ornavano le chiome di pampini e irrompevano nitrendo come satiri e facendo quelle altre diavolerie che sono proprie dei satiri in tali circostanze.

Ogniqualvolta i dilettanti inaugurano qualche divertente trovata, i professionisti non tardano mai a farsi avanti. Ecco che alcuni fra i migliori scrittori del tempo si provarono a comporre « libretti » per il trattenimento musicale di questo o quel signorotto. A questo modo Ben Jonson salì in fama, e anche Chapman e Fletcher si beccarono varie sterline addizionali, perchè al loro tempo il ballo mascherato era più popolare del teatro di prosa.

Da questo miscuglio di musica da oratorio e di balli in maschera derivò forse quella nuova forma ibrida di trattenimento musicale che chiamiamo « opera ». A chi individualmente risalga la paternità dell'idea, e di qual sorta sia stata la prima opera scritta, sono due questioni che finora nessuno ha potuto risolvere, perchè l'evento non pare aver sollevata molta curiosità. Fu determinato da tentativi di dilettanti, i quali nemmeno si figuravano di star compiendo qualcosa che doveva passare alla storia. Cercavano semplicemente qualche nuovo modo per divertirsi.

Una cosa è certa. L'opera fu il prodotto di vari esperimenti condotti contemporaneamente in parecchie città italiane, e forse a Napoli e a Firenze spetta il merito maggiore. A Napoli i tifosi di questa nuova forma di trattenimento musicale s'adunavano nel palazzo del Principe di Venosa, musico egregio e dilettante assassino, e scelsero la poesia di Torquato Tasso per farne la base delle loro esperienze. Il Tasso, dal suo canto, fu ammiratore ed amico del Palestrina, il quale sembra aver contemplato la possibilità di orchestrare alcune villanelle del Tasso. L'autore della *Gerusalemme Liberata* fu uno dei più irrequieti uomini della Rinascenza, e poichè aveva l'abitudine di parlare troppo chiaro finiva sempre con l'alienarsi i suoi principali. Ma essendo uno dei più brillanti ingegni del suo tempo, trovava quasi sempre un nuovo impiego, e nel corso delle sue peregrinazioni, che inclusero sette anni di riposo forzato in un manicomio, passò varie volte per Firenze.

Anche qui giovani tifosi venivano alacremente sperimentando che cosa si potesse combinare di buono con la musica nuova. Nel loro caso, la nuova musica era ancora quella della fine del medio evo, perchè Firenze era l'unica città che avesse resistito agli allettamenti della scuola neerlandese. I Fiorentini appassionati di musica si davano convegno, di solito, nella casa di Giovanni Bardi, conte di Vernio,

discendente d'una vecchia e facoltosa famiglia di banchieri. Come molti altri ricchi ed eleganti giovanotti del tempo, questo Bardi era un entusiastico sostenitore delle nuove idee che tutte insieme dovevano darci il Rinascimento. Un frammento di statua greca scavato dal suolo, un manoscritto romano tutto bucherellato dai tarli, avevano per lui la stessa importanza che può avere per il figlio di uno dei nostri banchieri di Wall Street la vittoria della sua squadra di polo.

Qualche bisognoso scribacchino deve averlo persuaso un bel giorno del fascino caratteristico delle antiche tragedie greche. Allora il Bardi smise di occuparsi d'ogni altra cosa, trasse dal lungo oblio quei vecchi capolavori, li ricostruì « con la massima fedeltà all'originale » e li ridiede al mondo. Decretò che i cori dovevano essere accompagnati dalla musica, dicendo che lo erano già ai tempi di Euripide e di Sofocle. Se si pensa che oggi, dopo le faticose ricerche eseguite da centinaia di dotti musicologi, non sappiamo ancora nulla di positivo intorno al modo con cui i Greci cantavano i cori, è superfluo domandarsi qual sorta di pasticcio quei dilettanti fiorentini possano aver ricavato dalle loro tragedie « rifatte sull'originale ». Ma erano persuasi di fare le cose sul serio, e bastò questo per richiamare sui convegni della « Camerata » l'attenzione di tutto il ceto mondano, felice di sapere che il vero spirito classico era risorto.

Orbene, come sa chiunque abbia partecipato ad un'orchestra di dilettanti, è sempre necessario ricorrere ad un certo numero di suonatori di professione, perchè sono rari i dilettanti che suonino bene l'oboe o la cornetta o il *bull fiddle*. Analogamente a Firenze nell'ultimo decennio del Cinquecento, il Bardi scritturava alcuni musici di professione per dare uno scheletro di qualche solidità agli sforzi bene intenzionati ma spesso piuttosto deboli dei suoi dilettanti. Ed ecco immediatamente delinearsi nella Camerata la distinzione in due gruppi: quello degli accademici, che propugnavano l'aderenza intransigente alla musica polifonica (varie voci insieme, o combinate secondo le regole del contrappunto), e quello dei dilettanti di avanguardia, che volevano qualcosa di più melodioso, che agli orecchi italiani suonasse più gradito di quei problemi matematici inventati ed imposti da quei barbari del Nord.

Tra i dilettanti si schierarono alcuni distintissimi cittadini, come quel Vincenzo Galilei, il padre di Galileo, che s'intendeva di composizione abbastanza da poter musicare alcuni brani dell' *Inferno* con l'accompagnamento della viola da gamba (un piccolo violoncello che il suonatore teneva strettamente fra le gambe). E poichè i dilettanti erano quelli che si assumevano l'onere delle spese dello spettacolo, po-

terono facilmente far trionfare le loro vedute e decisero di rappresentare una tragedia greca in cui la parte polifonica venisse sostituita da una parte omofonica.

Finalmente fu dato incarico ad un certo Jacopo Peri, compositore fiorentino, di scrivere qualcosa atto a dimostrare quali risultati fossero conseguibili in questa direzione. Costui si mise al lavoro, ed alternò le sue arie con i cosiddetti recitativi, per mezzo dei quali una voce sola spiegava quei procedimenti che le arie lasciavano allo scuro. E ciò era del tutto conforme ai precedenti classici, perchè anche nel dramma greco c'era il coro che illustrava il procedere degli eventi.

Fu il poeta Ottavio Rinuccini, altro socio della Camerata, che scrisse il libretto per la musica del Peri. E lo intitolò *Dafne*, perchè narrava appunto la storia della pudica donzella che non so qual vigile dio convertì in albero per salvarla da Apollo che voleva violarne la castità.

La prima rappresentazione ebbe luogo nel 1597 nel palazzo Corsi. Gli spettatori, soddisfattissimi, rientrarono nelle loro case sotto l'impressione di aver assistito ad una genuina risurrezione dell'antico dramma greco; in realtà, avevano assistito alla nascita dell'opera.

La notizia dell'evento si propalò rapidamente ai quattro punti cardinali, ma non suscitò entusiasmo nel popolo, perchè era un divertimento che costava troppo: gli strumenti musicali, gli attori che bisognava pagar bene, i costumi, l'illuminazione, e via dicendo, erano tutte voci che facevano salire troppo in alto il costo della rappresentazione e quindi il prezzo del biglietto d'ingresso.

Nei testi scolastici quel periodo storico vien di solito descritto in modo da creare l'impressione che fosse per eccellenza l'evo aristocratico. È vero che allora il teatro, sia di prosa sia di musica, era un divertimento riservato ai soli ricchi, ma erano appunto i ricchi che organizzavano gli spettacoli, suggerivano e magari componevano la musica, e si prestavano persino a recitare a suonare a cantare a ballare. Lo stesso Re Sole non stimava inferiore alla sua dignità l'esibirsi in una danza figurata in compagnia del Lulli, che era figlio di un pasticcere italiano e aveva cominciata la sua carriera come sguattero nella cucina di Mademoiselle de Montpensier. Chi di noi si può figurare un magnate di New York, in polpacci di seta e con un cappello a piume di struzzo (il costume di Luigi XIV), eseguire un *pas seul* tra le ballerine del Metropolitan Opera House?

Altri tempi, altra mentalità. Ma se non altro i grandi d'allora mettevano in pratica le loro teorie e partecipavano personalmente e con molta genialità alle manifestazioni artistiche del loro tempo. A

chi gli avesse fatto notare l'ingiustizia di escludere il popolo dai divertimenti che organizzava, un nobiluomo avrebbe probabilmente risposto che il popolo aveva anch'esso i suoi divertimenti che lo dilettavano molto più di quelli della nobiltà; e con tutta certezza il popolano stesso condivideva questa opinione. Che cosa avrebbe potuto capire degli assurdi spettacoli tipo Bardi ? Lo avrebbero annoiato a morte.

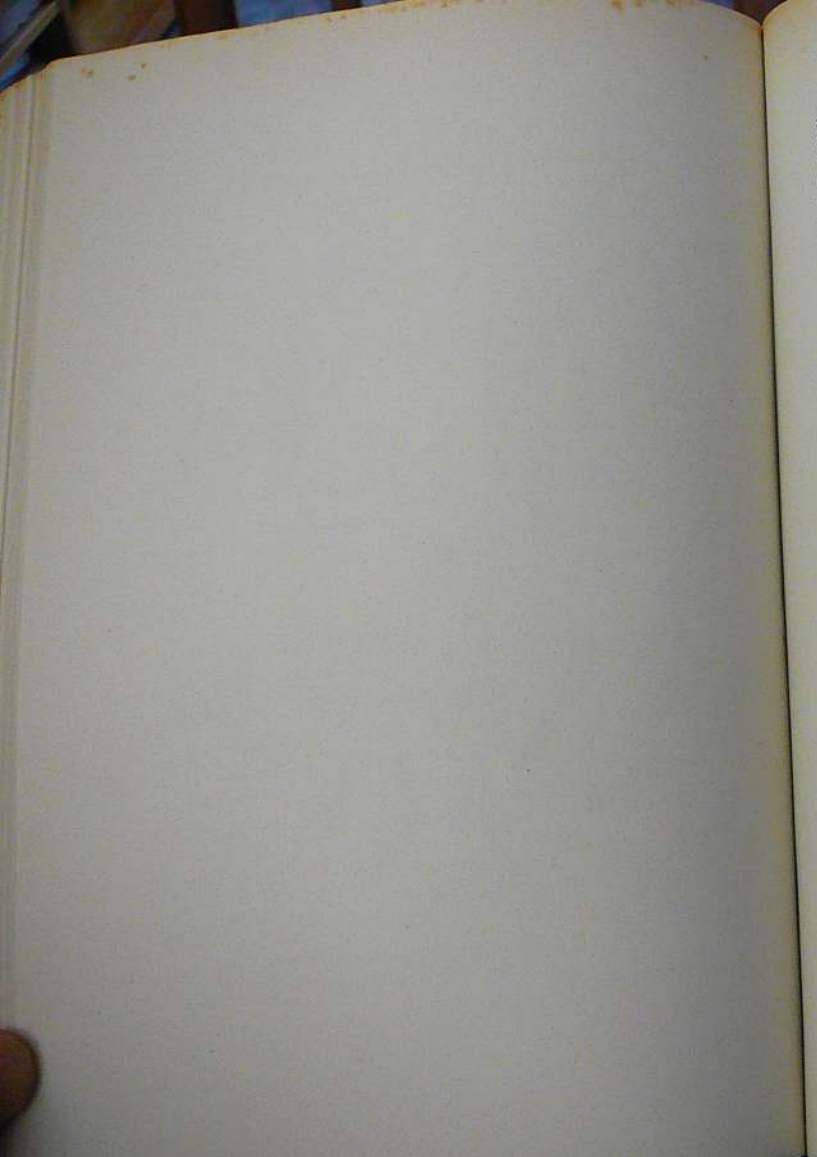
Comunque, l'entusiasmo sollevato dalla *Dafne* nel ceto dei cosiddetti privilegiati fu tale, che quando il Rinuccini scrisse il libretto di *Euridice*, trovò, oltre al Peri, anche il Caccini che gli fornì dei frammenti di musica. Il libretto della *Dafne* è giunto fino a noi, ma la musica, ad eccezione di una o due arie, andò perduta. Dell' *Euridice* invece la musica fu nientemeno che stampata, perchè uno stampatore di Venezia aveva trovato il modo di stampare le note con la stessa facilità delle lettere.

Interessanti sono anche i « romanzi » del medio evo, se li consideriamo come i primi prodotti del tentativo di offrire una forma letteraria divertente, ma a noi moderni naturalmente riescono illeggibili. E, se vogliamo essere sinceri, chi può ancora trovare un briciolo d'interesse nella lettura della *Sposa di Lammermoor* di Walter Scott ? E chi riuscirà mai a gustare fino in fondo il *Werther* di Goethe ? Ma un centinaio d'anni fa c'era ancora chi si vergognava di non aver letto lo Scott; e sembra che lo spietato destino di Werther abbia incoraggiato diecine di innamorati infelici a togliersi la vita. Così, se oggi piangeremmo di disperazione ascoltando le mediocri melodie di *Euridice*, i Fiorentini del 1600 invece non trovarono niente di meglio, per celebrare le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV, che allestirne una rappresentazione straordinaria a Palazzo Pitti.

Vi partecipò come attore ogni nobiluomo che sapesse cantare o suonare. L'orchestra consisteva di tre flauti, una tiorba, che era un doppio liuto a venti corde, tre chitarroni e un arpicordo.

Appena affermatasi in Italia, l'opera valicò le Alpi e si stabilì a Parigi. Sotto la direzione di Gian Antonio de Baïf, veneziano di nascita, fu fondata un'accademia di musica che si proponeva di fare per Parigi ciò che la Camerata aveva fatto per Firenze. Poichè a quei tempi poesia e musica procedevano di conserva, il de Baïf subì l'influsso dei lavori di Pierre de Ronsard, il principe dei poeti, come orgogliosamente lo chiamavano i suoi conterranei. Credo che oggi i lettori di Ronsard siano pochi, ma sono certo che ognuno di loro ammira altamente la freschezza delle sue cadenze metriche.

Questo metro il de Baïf tentò di introdurlo nella musica, ed appunto a questi suoi tentativi è forse dovuta un'altra innova-

Cremona - Il fabbricante di violini.

zione musicale assai importante. Alludo a quelle battute misurate che oramai sono familiari a ciascuno di noi, ma che a quel tempo costituivano una novità assoluta. Dalla fine del medio evo i musici si erano dati alla ricerca di qualche metodo grafico atto a dar espressione a quello che chiamavano musica mensurata, per far sì che la durata delle note non fosse lasciata all'arbitrio del cantante o alla resistenza dei suoi polmoni. Ora la nuova trovata veniva ad abolire tutta quella stenografia musicale precedentemente in uso: un trattino verticale bastava per separare una battuta dalla sua vicina.

Questo nuovo metodo fu avidamente adottato dai numerosi compositori che in quel periodo si dedicavano all'impresa gigantesca di procurare alle comunità protestanti di recente formazione inni suscettibili di esser cantati dalla totalità delle congreghe. Uno dei più popolari fra questi compositori, Claudin Le Jeune, che fu anche fra i musici il primo ad esser nominato ufficialmente « musico di Sua Maestà », rischiò di perdere la vita nella notte di San Bartolomeo, perchè si sapeva che aveva messo in musica qualche salmo ad uso degli Ugonotti. Gli salvò la vita uno dei suoi colleghi, Jacques Mauduit, un virtuoso del liuto, e così Le Jeune si associò al Mauduit ed al de Baïf per comporre uno dei primi spettacoli di ballo sui quali possediamo qualche dato positivo.

Questa forma di trattenimento teatrale, che vuol esprimere una vicenda non con parole, ma coi movimenti dei danzatori, ha una storia interessante. Derivò probabilmente dalla pantomima, che come manifestazione artistica religiosa fu una delle più antiche forme d'arte. Ma nella pantomima gli attori esprimevano le loro emozioni non soltanto coi passi ma anche coi gesti, mentre nel ballo, all'origine, i gesti avevano solo una funzione estetica, e al passo di danza spettava esclusivamente la funzione di esprimere le emozioni volute. E naturalmente la danza doveva essere accompagnata dalla musica, perchè senza musica non solo è molto difficile ballare, ma per giunta riesce monotono.

E qui un altro nebbione di ignoranza cala su uno dei miei capitoli, perchè sembra che nessuno conosca con esattezza la data in cui ebbe luogo la scissione fra il ballo e la pantomima. Sappiamo però che Caterina de' Medici, moglie di Enrico II re di Francia, organizzava degli spettacoli di ballo per impedire al suo debole figliuolo Carlo IX di preoccuparsi troppo degli affari di Stato. La storia non ci dice quale spettacolo sia stato allestito per fargli dimenticare gli orrori del massacro della già citata notte di San Bartolomeo, massacro che sua madre ordinò per sbarazzarsi dei protestanti e in cui cinquantamila ugo-

notti perdettero la vita in una sola settimana; ma sappiamo che il primo « ballo » ufficiale fu tenuto al palazzo del Louvre nel 1581, e che l'enorme successo che conseguì ritardò i progressi degli spettacoli d'opera.

Quando finalmente l'opera attirò l'attenzione di Luigi XIV e fu da lui introdotta a corte, era già un tutt'altro spettacolo da quello che aveva servito da passatempo a Firenze. La maggior parte dei miglioramenti erano dovuti ad un giovane chiamato Claudio Monteverdi, nativo di Cremona, la culla dei liutai; e Monteverdi aveva cominciato la sua carriera come suonatore di viola. Questo particolare è interessante, perchè prima di lui i compositori provenivano quasi tutti dalla classe dei cantanti. S'impose a questo punto la seguente considerazione. Il contributo italiano appare preponderante in ogni campo dell'arte e in ogni ramo di ciascuna arte. Al principio di ogni creazione artistica nuova, alla base di ogni iniziativa estetica, s'incontra il nome di un grande Italiano.

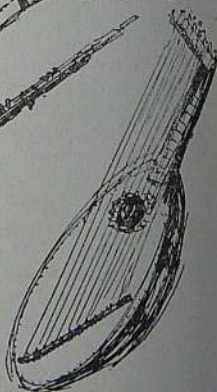
Al Monteverdi, per esempio, viene riconosciuto il gran merito di aver posto le fondamenta della musica strumentale moderna. E con ragione. Ma è bene tener presente che il suo genio potè esprimersi perchè il Monteverdi fu uno dei primi compositori che ebbero a loro disposizione orchestre dotate di strumenti altamente perfezionati. Condizione, questa, abbastanza importante da indurmi a dedicare agli strumenti un capitolo a parte.

CAPITOLO TRENTANOVESIMO

CREMONA

Breve digressione per visitare la culla delle dinastie dei liutai.

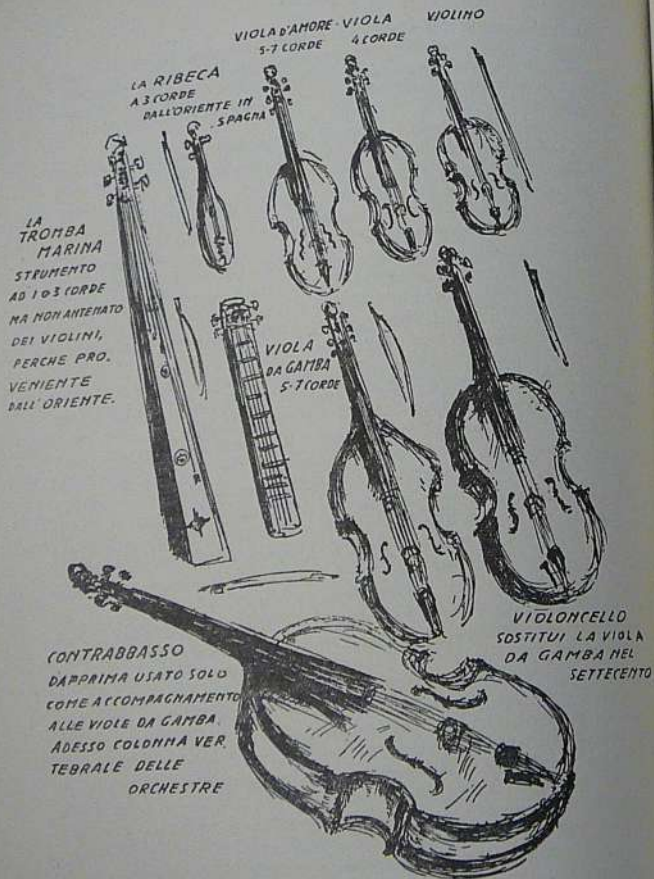
Quasi tutti i moderni strumenti musicali illustrano la legge della sopravvivenza del più degno. I Babilonesi, gli Assiri, gli Egizi fabbricavano ogni sorta di arpe, di flauti, di trombette, e con tutta probabilità avevano ereditato da altre razze più antiche i segreti circa la loro fabbricazione. Gli Elleni migliorarono i vecchi modelli, e alla loro volta li trasmisero in eredità al medio evo. Ma poichè non esistevano orchestre nel senso moderno della parola, gli strumenti non avevano una forma regolamentare. Ogni liutaio sperimentava nuovi tipi di viole, da gamba, da braccio, d'amore; bassi, bassetti e bassoni; ribeche, ribechini, e ribecconi: ogni sorta d'arnesi, grandi, medi e piccini. I fabbricanti di strumenti da fiato producevano flauti, zampogne, pive, oboe, corni, cornette, cornamuse, zufoli semplici e doppi e tripli, di canna, di legno, di metallo e di corno; bombardoni, clarini di ogni forma, persino i sassofoni (perchè esistevano già nel medio evo, e devono il loro nome ad Adolfo Sax, belga, che li perfezionò circa un secolo fa). E i fabbricanti di strumenti da tasto si ripromettevano lauti guadagni dai loro monocordi, organetti, e da centinaia di tipi di cembali e clavicembali.

Si può dire che il novantanove per cento di questi tentativi e di queste invenzioni è risultato vano: ghiribizzi che venivano messi alla prova, dichiarati insoddisfacenti, scartati e dimenticati. Solo i più validi, i più utili, i più pratici hanno sopravvissuto. Della famiglia dei violini, solo il violino, la viola, il violoncello e il contrabbasso sussistono: tutti gli altri sono stati relegati nel Museo delle Curiosità Musicali. Ma i quattro che ho nominati sostennero parti primarie nello sviluppo della

Strumenti musicali del medio evo

musica: insieme, formarono il nocciolo strumentale d'ogni composizione, e il loro valore è messo in rilievo dal fatto che i compositori cominciarono a scrivere seriamente per le orchestre solo dopo che quei quattro membri della famiglia dei violini ebbero raggiunto un certo grado di perfezione.

Questo lieto evento, la nascita del moderno quartetto di violini, si verificò al principio del secolo XVII. Perchè abbia scelto proprio Cremona per venire al mondo, è un mistero, ma non è da escludere che sia stato a causa del clima. A Cremona l'aria ha la particolarità di essere ad un tempo calda ed asciutta, il che permetteva ad un uomo come Antonio Stradivario di fare tutti i suoi lavori su una terrazza al sommo della sua casa. Cremona inoltre sta a cavallo di un antico itinerario commerciale che sfruttava il Po per trasportare dall'opposta sponda dell'Adriatico la richiesta qualità di legni per la fabbricazione degli strumenti. Gli alberi della penisola balcanica non avevano fretta, e non c'era nessuno che li disturbasse.

Fare un buon violino è una questione di tempo. Ci hanno raccontato tante cose sui misteriosi segreti dei vecchi liutai. Il loro segreto consisteva semplicemente nel non aver fretta. Si potevano concedere il lusso di lasciar stagionare il legno al sole finchè era necessario. Potevano aspettare che la vernice permeasse a dovere. Noi sappiamo benissimo fabbricare la stessa identica vernice che usavano gli Amati e i Guarnerio, ma non abbiamo più il loro orgoglio di produrre strumenti eccezionali, e i nostri violini sono, come tutto il resto, articoli da smerciare; chi ha tempo di aspettare i comodi della vernice? Al cliente che aveva fretta, Stradivario diceva che gli toccava di aspettare sei mesi, o lo mandava a farsi . . . servire da un altro.

Questo Stradivario visse novantatrè anni, e per settanta fabbricò violini, probabilmente senza nemmeno accorgersi che la sua città natale sostenne in quel periodo ben tre assedii. « Io lavoro al mio banco », diceva: « gli altri sparino pure ». Ma sebbene il suo nome sia il più universalmente noto fra i liutai suoi connazionali, perchè è un fatto che i suoi violini hanno un tono che risponde in modo eccellente alle esigenze della musica da concerto, da vivo egli non fu tenuto in gran conto, nemmeno dai suoi conterranei. Era uno dei tanti fabbricanti di violini, gruppo di artigiani che non godeva a quei tempi maggior considerazione di quella che il medio evo attribuì ai muratori o ai pittori. Con questa differenza, però, che i fabbricanti di violini per fortuna non si rassegnavano all'anonimato, e su ogni singolo strumento incollavano la loro brava etichetta con la sigla della ditta, e grazie a queste

Albero genealogico dei violini

etichette sappiamo che gli Amati furono la prima di queste dinastie di liutai.

Questi laboriosi artigiani di Piazza San Domenico vivevano in perfetto accordo. Passavan le sere intorno a un buon bicchiere di vino rosso, confidandosi i segreti del mestiere, discutendo un nuovo modo di mescolare le vernici, o l'aumento di un millimetro nelle dimensioni della cassa o di un decimo di millimetro nell'altezza degli orli, facendo delle loro serate altrettante riunioni accademiche prive di formalità: che è la miglior scuola per chi prende sul serio il proprio mestiere.

Alla dinastia degli Amati seguì quella dei Guarnerio. Il suo fondatore, Andrea, aveva imparato il mestiere da Stradivario nella bottega di Niccolò Amati, figlio di Geronimo. La bottega dei Guarnerio aveva per insegna una effigie di Santa Teresa, e quando Pietro, uno dei figli, si trasferì a Mantova, egli aprì una nuova bottega sotto la stessa insegna. Doveva essere una famiglia molto religiosa, perchè il maggiore di tutti i Guarnerio, Giuseppe, aveva adottato per le sue etichette la sigla I. H. S. e per questo era stato soprannominato Giuseppe del Gesù. Deve essere stato una persona bisbetica, ma è certo che almeno nei momenti di buon umore produsse delle casse strabilianti. Pare che i suoi contemporanei preferissero i toni più morbidi degli Amati e degli Stradivari, ma dopo che Paganini rivelò al mondo, nel secolo scorso, che cosa si potesse fare con un Guarnerio, la voga generale predilesse il nome di Giuseppe del Gesù; e credo che i violinisti di professione oggi concordino nel riconoscerlo superiore a tutti i liutai d'ogni tempo e luogo.

E finalmente c'era il grande Antonio Stradivario, che a ventidue anni abbandonò la bottega di Niccolò Amati. Nel 1684 cominciò a fabbricare i tipi più grandi, che gli guadagnarono fama mondiale. Morì nel 1737. I suoi due figli fabbricavano anche violini, ma la ditta fu acquistata da Carlo Bergonzi, che le diede il proprio nome. Giuseppe del Gesù morì nel 1745. La famiglia degli Amati era già scomparsa da una quarantina d'anni. Così le grandi dinastie di Cremona non sussistevano più nella seconda metà del Settecento.

Da allora, è stata fabbricata una quantità di buoni strumenti, da Jacopo Stainer tirolese, da Lupot e Vuillaume parigini, dai fratelli Hill inglesi; ma nessuno raggiunse la perfezione dei cremonesi. Ed è a Cremona, appunto, che spetta il merito di aver fatto dei violini la colonna vertebrale delle composizioni puramente orchestrali, di quelle specialmente che erano adatte alla musica da camera. Sugli spartiti stampati cominciò ad apparire l'annuncio « per voce e violino ».

E all'incirca nello stesso torno di tempo si notò un ragguardevole progresso negli strumenti da tasto. Questi si erano sviluppati parec-

chio, dal monocordo medioevale di cui Guido d'Arezzo si serviva per insegnare ai suoi allievi gli intervalli tra le note. Il monocordo s'era trasformato in clavicordo; il clavicordo a sua volta in arpicordo, il quale procreò una grande varietà di strumenti a tastiera: spinette, virginali, clavicembalo, o semplicemente cembalo. Tutti questi sopravvissero fino agli ultimi anni del Settecento. E naturalmente il progresso degli strumenti allettava i musici a comporre. La loro musica tuttavia conservava, in prevalenza, il carattere della musica da ballo, più o meno travestita nelle grandi occasioni, ma sempre musica da ballo. Per i dilettanti più seri c'era la sonata. All'origine, nel Cinquecento, si chiamava « sonata » tutto ciò che veniva espresso mediante uno strumento, in contrapposto alla « cantata », e solo più tardi fu applicata a ciò che chiamiamo « sinfonia », un complesso di un gran numero di strumenti. Le sonate si dividevano in due gruppi: sonate da chiesa e sonate da camera. Le prime sonate per arpicordo solo furono composte da Johann Kuhnau, predecessore di Bach come organista nella Thomaskirche di Lipsia. Kuhnau, conoscendo la mentalità dei suoi uditori, ne rispettava i pregiudizi religiosi, e perciò nel comporre si atteneva alle scene bibliche, come sa chiunque ha sentito « Davide e Golia », una delle sue sonate più animate.

Ma eccoci all'età in cui tutto il mondo si mette a comporre; possiamo chiudere la digressione e tornare sulla strada maestra della nostra storia.

CAPITOLO QUARANTESIMO

UNA NUOVA FORMA DI SPETTACOLO MONDANO

Monteverdi e Lulli e gli esordi dell'Opera alla Corte di Versailles.

Persino quel gran tecnico del violino che fu Arcangelo Corelli, il primo dell'errabonda tribù dei virtuosi dell'archetto, era solidamente attaccato all'opinione che le possibilità dei suoi strumenti si limitassero alla terza posizione. Tutto ciò che era più alto del re della prima corda, non contava; non suonava bene; quindi bisognava evitarlo. Corelli venne al mondo nel 1653, dieci anni dopo la morte del Monteverdi. Quindi, ciò che Monteverdi aveva scritto era, tecnicamente parlando, relativamente semplice; sebbene avesse introdotto varie innovazioni, tra cui il pizzicato, che al principio era stato accolto poco bene dai suoi suonatori.

Ma il Monteverdi realizzò un'altra idea, meritando così la fama ch'egli gode di uno dei più interessanti compositori del suo tempo. Fece dell'orchestra un'unità compatta, ben istruita e disciplinata: un gruppo che si muove agli ordini del capo, e nel quale nessuno osa prendersi delle libertà con lo spartito, ma eseguisce scrupolosamente ciò che le note gli comandano.

Abbiamo la fortuna di conoscere con esattezza il numero dei suoi suonatori e quali strumenti suonavano. La sua orchestra constava di quaranta strumenti, molti più di quanti Beethoven ebbe mai a sua disposizione circa due secoli dopo, ed erano: due organetti, due clavicordi, un regale, dieci viole da braccio, una viola da gamba, due violini tascabili (di quelli che fino a cent'anni fa i maestri di ballo si portavano in tasca), due liuti grandi, e il resto constava di violini ordinari, flauti, oboe e clarini, ma, come noterete, nè timpani nè tamburi, che aggiungono tanto colore alle orchestre moderne.

Nessuno s'era mai sognata la possibilità di mettere insieme tanti

individui con così disparati strumenti, e la novità non piacque a tutti. C'era chi si lamentava del troppo rumore, e chi diceva che era un'offesa al gusto delle persone raffinate; e quando il Monteverdi, che finora aveva usato la sua « truppa » solo nei concerti, la introdusse nel suo teatro d'opera, le obbiezioni si fecero più sentite. Alle sue arie, poi, i critici rinfacciavano d'essere troppo emotive; e quando il maestro cominciò a creare certi « pianissimo » e « fortissimo » mediante i violini, gli oboe e i clarinetti, li dichiararono pericolosi al timpano degli orecchi, avvezzi alla monotonia degli arpicordi e delle spinette che, sprovvisti di pedali, non potevano eseguire i « crescendo » e i « diminuendo ».

Ma delle critiche il Monteverdi, da uomo intelligente, non tenne alcun conto, e seguitò a comporre come gli piaceva, finchè morì nel 1643 a Venezia, dove aveva trascorso la maggior parte della sua vita come direttore del coro di San Marco. Ma non è da escludersi che il suo nuovo modo di maneggiare la musica, riuscendo ai suoi contemporanei sgradevole quanto a noi il modo di Hindemith o di Skostakovic, abbia ritardato i progressi dell'opera all'estero.

In Italia, questa s'era già trasferita dai palazzi per introdursi nei teatri d'opera regolari, perchè fin dal 1637 Venezia aveva adibito un teatro a questa forma di trattenimento musicale. E il tentativo riuscì così proficuo che fu imitato in una mezza dozzina di altre città incontrando il gusto del popolo, che aveva poca inclinazione per gli idillici amori degli Dei dell'Olimpo, e invece si lasciava facilmente commuovere dalle vicende più violente che formavano i temi del nuovo « melodramma ».

Frattanto i Francesi, che in fatto d'arte hanno sempre avuto idee molto individuali, si dichiararono nettamente contrari alla nuova opera, piacesse o no a Enrico IV. Il Mazzarino, succeduto al Cardinale Richelieu nella reggenza dello Stato durante la minorità di Luigi XIV, aveva fatto del suo meglio, a scopo puramente politico, per importare a Parigi qualche opera italiana. Mazzarino, con tutta la sua immensa ricchezza, era notoriamente avaro, tanto che non ometteva mai di pesare le monete d'oro, e al tavolo da gioco rischiava solo le più leggere; ma, per lanciare l'opera di cui era appassionatissimo, spendeva a palate, per far venire dall' Italia i migliori eunuchi, per far dipingere gli scenari dai più illustri pittori, per scritturare orchestre di proporzioni monteverdiane. Ma invano. I Francesi si ostinavano a non volerne sapere. Troppo fracasso, dicevano, troppe note insieme; la stessa obbiezione, sia detto fra parentesi, che un secolo dopo l'imperatore Giuseppe II

doveva enunciare nei riguardi della musica di Mozart. I Francesi dunque restarono fedeli ai loro *ballets* e si astennero dal frequentare i teatri in cui si esibivano gli Italiani.

E solo dopo la metà del Seicento la situazione cambiò. Andò così. Nel 1646 il Cavaliere di Guisa si imbattè in un monello italiano che prese a ben volere perchè gli era sembrato prodigioso nell'improvvisare canzonette. Era un Fiorentino, e si chiamava Giambattista Lulli; non aveva ricevuto alcuna istruzione; ora lavorava come sguattero nelle cucine di Mademoiselle de Montpensier; la famosa fidanzata di Luigi XIV prima, e poi di Carlo II, attivissima sobillatrice del movimento della Fronda, e che finì per sposare un Guascone assai più giovane di lei. Costui trascorse gran parte della sua vita in prigione, e per farlo liberare la ricchissima consorte non esitò a legare quasi tutto il proprio patrimonio all'illegittima numerosa nidiata di Sua Maestà.

Giambattista era un ragazzino svelto, pieno d'ingegno, attentissimo osservatore di tutto quanto gli succedeva attorno, abilissimo nel rendersi simpatico a chi poteva essergli utile. Il Cavaliere di Guisa gli fece imparare il violino, e in pochi mesi Giambattista lo suonava meglio della chitarra che prima pizzicava ad orecchio. E appena si fu messo in testa di voler scrivere un'opera, prese a studiare attentamente il modo con cui gli attori francesi declamavano i versi, perchè aveva già capito che i Francesi tenevano più alla recitazione che alla musica. E quando fu sicuro d'essercisi fatto l'orecchio, introdusse nella propria musica il loro metodo di recitare la poesia.

Compose un *ballet*, che al Re piacque tanto da indurlo a nominare l' Italiano sovrintendente della musica reale. Appena assunta la direzione dell'orchestra reale, il Lulli fece la straordinaria scoperta che i reali suonatori non sapevano leggere le note; non facevano che ascoltare la melodia ad ognuno assegnata, e poi la suonavano a caso. Il Lulli dunque cominciò ad insegnare loro la lettura della musica, e poi si accinse seriamente a farsi un nome e una fortuna.

Nel frattempo l'opera italiana aveva d'altronde fatto qualche progresso anche in Francia. Nel 1669 due Francesi, un tale Cambert e l'abate Perrin, ottennero il permesso di fondare un'accademia nazionale con lo scopo di allestire spettacoli d'opera francese in istile italiano. La prima opera che rappresentarono era intitolata *Pomona*, e fruttò tanto che i due impresari fecero costruire a Parigi il primo teatro d'opera.

Tale successo non passò inosservato al Lulli, che a quel tempo stava ancora componendo spettacoli di ballo, e lo indusse a chiedere al Re di nominare lui direttore dell'Accademia Nazionale di Musica

in sostituzione dei due Francesi, e il Re, che gli voleva bene, lo assecondò. Cambert emigrò in Inghilterra, proprio mentre Henry Purcell iniziava la sua breve carriera (morì a trentasette anni) durante la quale scrisse fra l'altro *Enea e Didone*, l'unica opera di qualche merito che sia stata composta in Inghilterra nel Seicento. Ma il Cambert non potè che trovare un impiego come capobanda, mentre a Parigi il suo odiato rivale italiano continuava a comporre opere e balli sotto la protezione del Re.

Non devo omettere un particolare importante: il Lulli fu il primo direttore che ammise le donne nei suoi spettacoli di ballo. Prima d'allora, tutte le parti da donna erano sempre state sostenute da adolescenti

Un'opera nel secolo XVII - La scena rappresenta la morte di Fetonte

maschi. Ma a Versailles erano molte le dame ambiziose che desideravano esibirsi sul palcoscenico con la speranza di farsi notare dal Re; e il Lulli le accontentò, ma non gli riuscì di assegnar loro le parti di soprano nelle opere; perfino lui dovette rassegnarsi a seguitare coi metodi antichi, che consistevano, com'è noto, nel riservare quelle parti

a quei disgraziati giovani che i genitori sottomettevano ad una crudele operazione chirurgica perchè conservassero la voce bianca.

Questa, sia detto tra parentesi, è una delle ragioni per cui oggi è impossibile rappresentare le opere di quel tempo senza rimaneggiarle, e anzi spesso rifarle totalmente. Non abbiamo più i cantanti che sappiano cantare quelle parti; e, se anche ne avessimo, dubito che saremmo in grado di apprezzarli. I nostri gusti, almeno sotto questo aspetto, sono notevolmente progrediti. Ma a quei tempi una bella voce di falsetto costituiva la massima attrazione. Persino in Inghilterra, dove il regime dei Puritani aveva soppresso in pratica quasi tutte le arti, i soprani artificiali maschi occuparono il centro del palcoscenico per quasi due secoli; Giacomo II aveva importato il primo dall' Italia nel 1687, e l'ultimo, il celebre Velluti, morì solo nel 1861.

In Francia, la rivalità tra l'opera italiana e la francese generò persino quella che fu chiamata la Guerra dei Buffoni, e che scoppiò trentacinque anni dopo la morte di Luigi XIV. Anche il Lulli era già partito per l'eternità, e il suo posto in terra era stato occupato da Jean Philippe Rameau, organista di professione, che aveva scritto varie opere su testi di Voltaire e degli altri grandi letterati del tempo. Aveva fatto di più. Aveva raccolto tutto quanto si sapeva allora sull'armonia, e con questo materiale aveva scritto un libro, il primo trattato su un tema che doveva presto assumere molta importanza. E proprio quando era riuscito ad affermarsi quale campione della musica francese, una « truppa » italiana calò nella capitale francese con uno spettacolo interamente nuovo, un'opera buffa, qualcosa di interamente diverso da quanto era stato rappresentato fino allora.

Il suo titolo era *La Serva Padrona*, di Giovanni Battista Pergolesi. Tutta Parigi s'infiammò. Il Re parteggiava per l'opera francese: la Regina, la polacca Leszczynska, per l'opera italiana. Tutti i grandi filosofi del tempo, i Grimm, i Diderot, i D'Alembert, trascurarono la loro colossale enciclopedia, che doveva liberare l'umanità dai lacci dell'ignoranza, per schierarsi a favore dell'uno o dell'altro dei due partiti.

Tra i due campi ostili in cui Parigi risultò divisa sorse allora la figura di Gian Giacomo Rousseau, il quale dimenticò la propria dignità fino al punto da scrivere un'opera sua, *L' Indovino del Villaggio*, nello stile italiano, e riportò un enorme successo, ch'egli commentò nella sua *Lettera aperta sulla Musica Francese*, in cui si dichiarò ancora più apertamente a favore degli Italiani, gettando così nuovo olio sul fuoco.

Alla fine prevalsero i Francesi, perchè combattevano in casa loro, e gli Italiani, senza darsi per vinti, si rassegnarono ad aspettare un'altra occasione per riaprire le ostilità. E la trovarono allorchè ricevettero

I suonatori ambulanti erano disprezzati come saltimbanchi

inaspettati e validissimi aiuti da un tal Maestro Pietro Trapassi, che ognuno conosce sotto il nome di Metastasio, e che nel corso della sua vita insolitamente lunga (visse quasi tutto il secolo XVIII) produsse non meno di milleduecento libretti d'opera.

Finalmente fu dichiarata una specie di tregua, scrupolosamente osservata da ambo le parti, fino al giorno in cui Cristoforo Willibald, Ritter von Gluck, conquistò Parigi per conto dell'opera viennese. Allora l'incendio divampò una seconda volta, ma tra i Francesi da una parte e dall'altra i Tedeschi. Gluck era stato il maestro di musica di Maria Antonietta prima che salisse sul trono di Francia; e poichè si era fatto un nome con le opere *Orfeo ed Euridice*, e *Alceste*, egli cercò di affermarlo scrivendo l'*Armida* e, la più nota di tutte, l'*Ifigenia in Tauride*.

Il suo arrivo nella capitale francese, richiesto dalla « Dauphine », determinò lo scoppio di gravi animosità politiche. Perchè tutti coloro che odiavano « la maudite Autrichienne » ne dissero d'ogni colore sul conto suo, e per combattere il suo Gluck importarono Niccolò Piccinni, autore, se non erro, di circa centotrenta opere, il quale però, avverso a lavorare in quelle difficili condizioni, si ritirò volontariamente dalla competizione. Ma alla fine anche Gluck si dichiarò sconfitto. In privato, era una simpaticissima persona, ma al lavoro si prendeva talmente sul serio che trattava i suoi musici come un caporale austriaco avrebbe trattato le reclute. Per vendicarsi, i musici pretesero paghe straordinarie ogni volta che dovevano prender parte alle prove, e il povero Herr Kapellmeister, davanti a tanta esigenza, piuttosto che cedere tornò a Vienna per morirvi.

Da tutto quanto precede non vorrei che il lettore si figurasse che il Seicento e il Settecento si siano occupati soltanto di musica e più particolarmente dell'opera. Sarebbe una impressione errata. Ma la mania di scrivere opere del periodo barocco realizzò un vantaggio del quale dobbiamo essergli grati: mise la musica all'onor del mondo. Prima del Seicento, era la pittura che occupava il centro dell'interesse generale, dopo, fu la musica, e lo occupa tuttora.

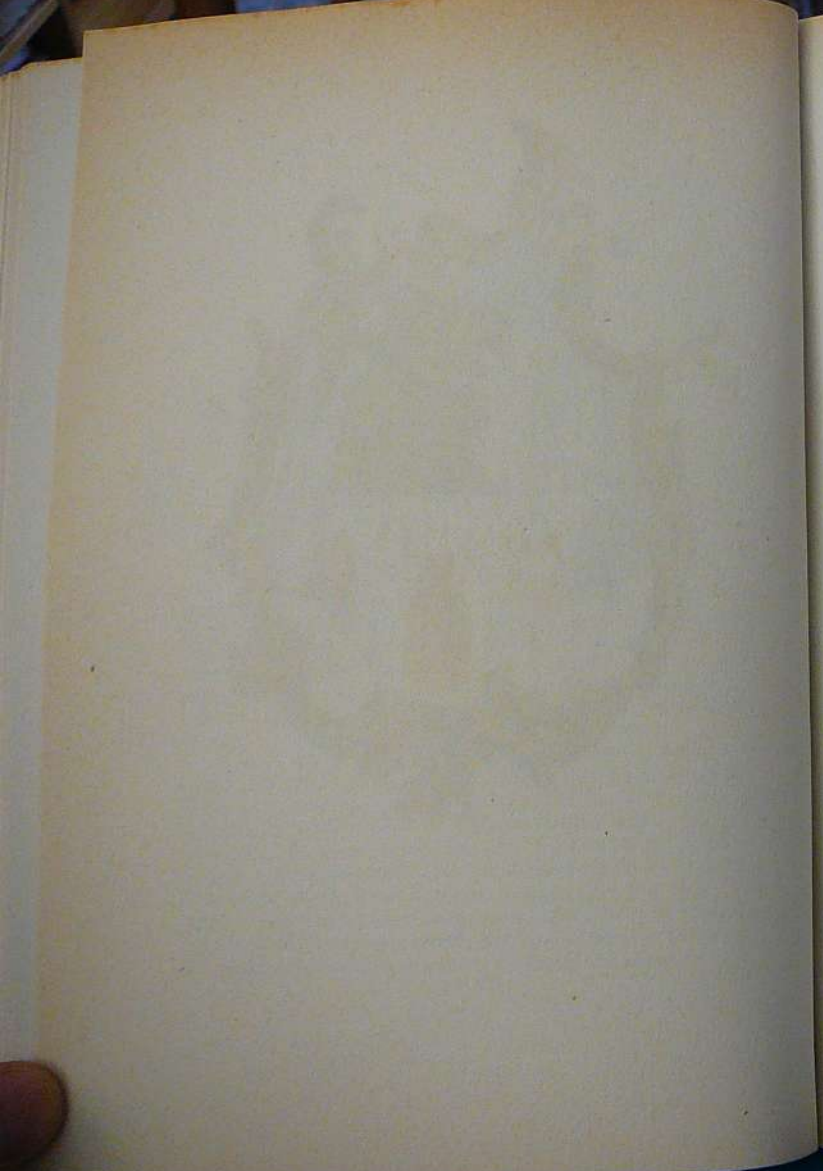
CAPITOLO QUARANTUNESIMO

IL ROCOCO'

Dopo un secolo di solennità artificiosa il mondo accarezza un nuovo ideale ed insegna alla gioventù che tre sole sono le cose importanti nella vita: essere naturali, essere semplici, essere dabbene.

La musica illustra benissimo la reazione che si manifestò in quel periodo. L'età del rococò rammenta un minuetto di Boccherini, o la *Kleine Nachtmusik* di Mozart. Comprende all'ingrosso gli otto decenni interceduti tra la morte di Luigi XIV e la decapitazione di Luigi XVI, e ci diede l'ultimo di quelli che si chiamano « i grandi stili » non solo nella pittura scultura architettura, ma anche nell'arte del vivere. Perchè uno stile scaturisce sempre da un atteggiamento sentimentale che in un dato periodo prevalga nella società civile. La Rivoluzione Francese distrusse tutto quanto rimaneva della concezione medioevale della Cristianità. Proscrisse l'internazionalismo, bollandolo come un sogno assurdo accarezzato da gente debole e priva di praticità, e creò il nazionalismo, che per sua natura è avverso ad uno stile universale, e anzi incoraggia le singole nazioni a formarsi uno stile proprio.

Forse il periodo del rococò non ha ricevuto da parte degli storiografi il trattamento che gli spettava, perchè, a dire il vero, lungi dall'essere un'epoca frivola, superficiale e stravagante, ha qualche titolo per aspirare al diritto di allinearsi tra le età più civili di tutta la storia. La rovina del nobile sogno che esso edificò sui diritti dell'uomo ha indotto qualcuno a parlare del rococò come di un delizioso ma futile intermezzo, di un banale periodo di transizione nel quale i componenti della classe dirigente, maschi e femmine, ottimamente intenzionati ma disperatamente incapaci, passavano il tempo ascoltando la musica di Mozart o di Gossec, o discutendo le miserande condizioni dei poveri, o deplo-

Rococò

rando la sfortuna della servetta che aveva rotto la più bella statuetta di Sèvres della sua padrona. Ma questa non è che una caricatura eseguita dai posteri, e soprattutto da coloro che tendevano a dimostrare che la Rivoluzione doveva servire di monito a chiunque si immaginava che l'umanità fosse capace di curare tutti i suoi mali mediante quel buon senso di marca speciale che i filosofi del Settecento chiamavano *illuminismo*.

Questi critici, tuttavia, trascuravano un dato di fatto. Fu l'« umanità » stessa delle genti del periodo rococò che causò la loro rovina. Se fossero state meno illuminate, se avessero intraveduto la convenienza che avevano di abbattere qualcuno degli idoli che facevano da caporioni, non sarebbe scoppiata nessuna rivoluzione. Il che ci pone davanti al quesito: Che cosa fu che cambiò così totalmente la mentalità delle classi dirigenti da renderle disposte a sacrificarsi, a sopprimersi a beneficio delle altre? Chi le sospinse così poco cerimoniosamente al patibolo? Non s'è mai dato il caso d'un vasto movimento sovversivo senza un capo responsabile, e chi fu il capo che persuase quei disgraziati ad immolarsi per la causa della libertà, dell'eguaglianza e della fraternità?

Il grande colpevole fu Gian Giacomo Rousseau. Come già san Francesco cinque secoli prima, Rousseau pose così inequivocabilmente l'accento sull'arte del suo tempo che non posso, come vorrei, sottrarmi all'ostico dovere di riservargli qualche pagina.

Rousseau era nativo di Ginevra, l'austera città in cui Calvino, novello Davide, aveva stabilita due secoli prima la sua Sion. Suo padre era un orologiaio; sua madre, che morì mettendolo al mondo, era figlia d'un ministro protestante. Come Calvino, anche Rousseau fu di salute cagionevole; ma i malanni scombussolarono i due uomini in due modi diametralmente opposti. Convinsero Calvino che l'uomo era un triste figuro, che aveva cominciato male e probabilmente non poteva più correggersi. E al contrario persuasero Rousseau che l'uomo, all'inizio della sua carriera sul nostro pianeta, era in uno stato naturale di bontà e di virtù, e che poi era andato a finire male perchè aveva cercato di incivilirsi, e che quindi la civiltà era la causa di tutti i mali. Per fortuna, ecco apparire Rousseau per indicare all'uomo la via della salvezza, la strada che lo riconduceva alla prisca perfezione.

Non è privo di interesse accennare ai mezzi con cui Gian Giacomo tentò di realizzare per proprio conto questo ideale. Allevato alla peggio, brucando a dritta e a manca qualche manciata di gramigna intellettuale, trovò saltuari impieghi in uno studio d'avvocato, presso un incisore, come domestico in livrea, come seminarista, come segretario

d'un archimandrita greco, come maestro di musica, come copista di musica, come studente di chimica, come gigolò, come precettore, come inventore di un metro poetico, come segretario dell'ambasciatore di Francia presso la Repubblica Veneta, come compositore, e finalmente come negligente collaboratore alla famosa Enciclopedia francese. Eppure un tanto di buono dovette pure averlo nella sua natura, perchè finì i suoi giorni come uno dei più potenti scrittori che lasciarono la loro impronta nel secolo di Voltaire.

Quanto al carattere personale di questa straordinaria creatura, la carità umana ci vieterebbe di parlarne. Due volte cambiò religione, ispirato ambo le volte dalla speranza di lucro. Quando faceva il domestico, si salvò dall'accusa di furto denunciando falsamente la cuoca innocente. S'incanagliò in una tresca amorosa con una stolida femmina di cui era il segretario e il gigolò, e la tradì scandalosamente. Per legge d'equilibrio fu alla sua volta grottescamente beffeggiato da una servetta francese con la quale convisse parecchi anni. Ogniqualvolta minacciava di piantarla, la madre della ragazza gli confidava d'aver consegnato all'Infanzia Abbandonata un nuovo marmocchio messo segretamente al mondo dalla sua disgraziata figliuola, e che aveva fatto così per evitare disturbi al laborioso papà. Non era mai nato nessuno di questi marmocchi: erano solo inventati dalla donna, come tentativo di ricatto, sì da costringere Rousseau a continuare a mantenere lei e la figlia. E in così disperate condizioni Gian Giacomo fu comunque capace di scrivere un libro che venne accettato come la Bibbia di un nuovo metodo di educazione da tutti coloro che credevano l' « illuminismo » capace di liberare l'umanità dal suo antico servaggio. E mentre un mondo sentimentale lacrimava sul suo *Emilio* e sulle sue famose *Confessioni*, Rousseau si distraeva calunniando Voltaire, che lo aveva generosamente assistito ed aiutato nel momento del bisogno, o scrivendo lettere scorticatrici a Federico il Grande, dal quale eziandio aveva ricevuto sussidi. In quelle lettere diceva, pubblicamente, a Sua Maestà di tenersi il sudicio denaro che cavava dai sudori dei suoi sudditi; ma in privato, quando nessuno vedeva, il filosofo innamorato dell'umanità non si faceva scrupolo di accettarlo.

Sospettato dalla Polizia francese, fuggì in Inghilterra, dove fu molto ospitalmente ricevuto da Hume, il filosofo scozzese; e derivò grande soddisfazione personale dipingendo il suo benefattore come una minaccia alla società. Quando una signora svizzera, dal cuor tenero, che lo aveva lasciato abitare per anni in una delle sue ville, venne a Ginevra per vederlo, egli ne ripagò la generosità lasciando capire a tutti le trasparenti ragioni dell'inaspettata visita.

Insomma è difficile, in tutto il regno degli spregiudicati, bugiardi e rinnegati le cui gesta la storia ha così cortesemente illustrate, trovare un malandrino più abbietto di questo apostolo del nuovo vangelo della semplicità, della morale e della virtù. Il miglior giudizio su di lui fu forse quello che espresse Voltaire, che malgrado tutto continuò a considerarlo come amico: « Quel povero Rousseau ha bisogno d'una trasfusione di sangue, perchè il suo è una miscela di arsenico e di vetriolo. E' il più infelice degli esseri umani perchè ne è il più cattivo ».

Eppure questo pessimo soggetto divenne lo scrittore più popolare del suo tempo. Per mezzo secolo la sua figura grandeggiò sulla scena politica, sulla morale, nella scuola e nell'arte. E ciò perchè predicò l'unica dottrina che una società vissuta fino allora in una fastosità spesso artificiale fosse disposta ad ascoltare: propugnò cioè il ritorno alla natura. Gli àrbitri dell'eleganza, maschi e femmine, che avevan preso parte a tutti i trattenimenti mondani, divorato con dissimulata ghiottoneria pranzi pantagruelici, gustato i succhi dei più rari vigneti, assistito a tutte le *premières*, dormito a tutte le opere nuove, non già per uno o due anni ma per quasi tre generazioni, ora provavano un inatteso fremito di piacere pensando che potevano fare d'ora innanzi esattamente l'opposto di quello che avevano fatto nel passato. Gian Giacomo era la loro guida, il loro filosofo, il loro amico. Non più ricevimenti nelle affollate anticamere di Versailles, ma pacifiche sere rallegrate da canzonette pastorali accompagnate dai flauti, chiari pomeriggi in compagnia di quegli schietti bimbi della natura che hanno la fortuna di abitare in deliziose casette coloniche, pasti semplici di pane e latte consumati nei boschi presso i rivoli gorgoglianti.

Tale rivoluzione nel sentire è osservabile nei dipinti e nelle stampe del secolo. La musica si trasforma con minor facilità delle arti figurative, perchè l'abbandono di una tradizione musicale e la posa delle fondamenta d'una tradizione nuova richiedono un certo tempo. Quindi i compositori di nuovo tipo, come Rameau, Laclair, Daquin, continuavano a comporre quasi sulle stesse linee che avevano seguite i contemporanei del Lulli. Ma i pittori e gli incisori crearono un'arte spiccatamente nuova: l'arte rococò.

Come Monteverdi aveva potuto darci l'orchestra moderna perchè Cremona lo aveva provvisto degli strumenti che gli occorrevano, così i nuovi pittori trovarono un graditissimo alleato in un nuovo elemento eminentemente adatto al genere di lavoro che da essi il pubblico si attendeva. Fu il pastello. La prima volta che apparve sul mercato, lo si battezzò « crayon », ma non era per niente una matita. Era un pigmento, nella sua forma originale quasi pura, con quel poco di

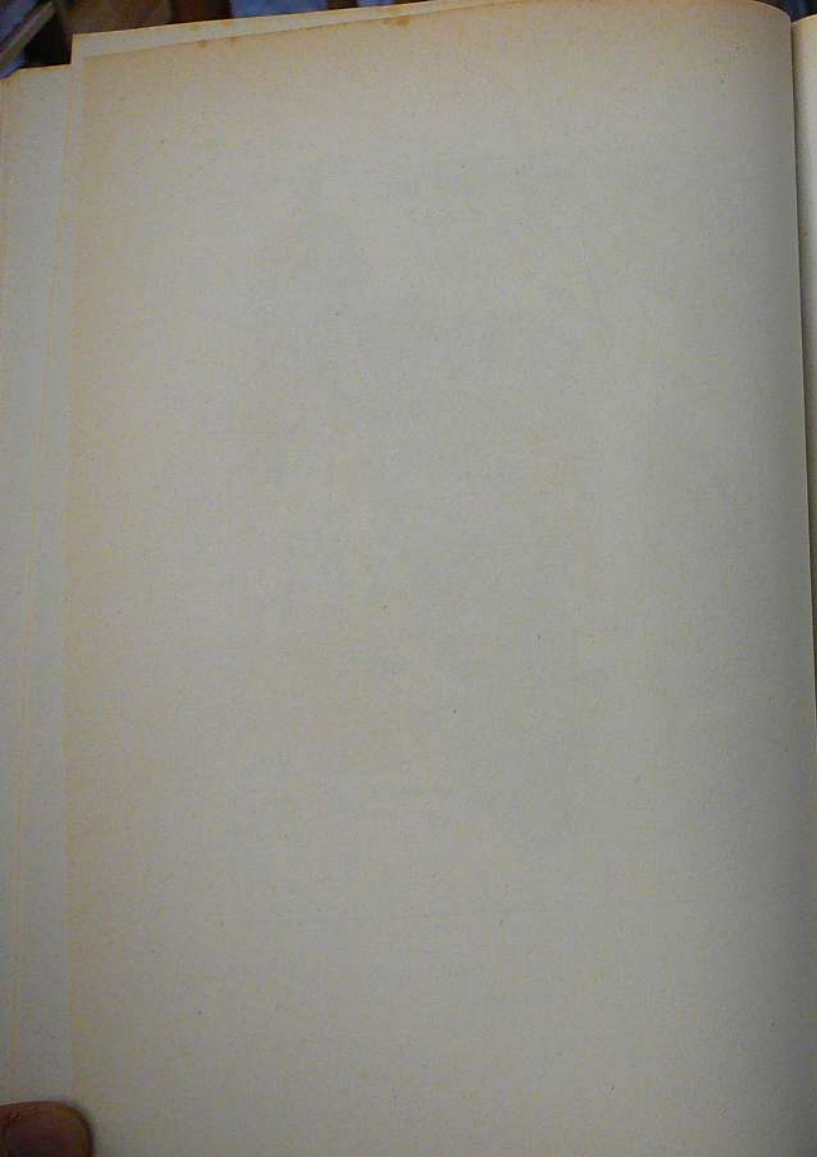
gomma che era indispensabile per tenerlo insieme. Aveva un grande svantaggio. Non durava, ed era troppo facilmente cancellabile. Poteva venir trattato con certi « fissativi », ma il fissativo smorzava i colori, li privava di quella delicatezza che costituiva la più apprezzata qualità dei dipinti a pastello.

Non era, a vero dire, un'invenzione nuova. Fin dal Seicento s'era usato qualcosa di molto simile al pastello, ma si affermò nella pittura francese solo alla fine del Settecento, e per un breve periodo eclissò la pittura ad olio. (Dirò tra parentesi che nell'arte del pastello si segnalò il pittore di un Paese che ha contribuito assai poco sia alla pittura sia alla musica: la Svizzera. Alludo a quel Giovanni Stefano Liotard, — soprannominato « Il Turco » perchè dopo un viaggio a Costantinopoli vestì sempre alla turca, — di cui noi Americani conosciamo bene il famoso pastello *The Chocolate Girl*, ora ad Amsterdam, per il fatto che fu uno dei primi quadri celebri che la pubblicità convertì in cartello-réclame).

In Francia la pittura attraversava vicissitudini analoghe a quelle della musica, per quanto si riferisce alla rivalità con la pittura italiana. Non vi fu, propriamente parlando, una seconda edizione della Guerra dei Buffoni, ma i Francesi, con la loro proverbiale indifferenza verso la geografia, presero in quel periodo a contraddistinguere con l'epiteto spregiativo di *rubenisti* i seguaci della scuola italiana, e col nome di *poussinisti* (da Nicola Poussin, morto da un centinaio d'anni) i seguaci della scuola francese. I poussinisti ebbero la meglio, e finito il Settecento i pittori francesi si misero a dipingere come pareva a loro, senza ritenersi moralmente obbligati ad imitare i loro contemporanei italiani.

Certo è che nel giudicare dell'arte di quel secolo dobbiamo tenere a mente che gli ultimi quindici anni del regno di Luigi XIV furono radicalmente diversi dai primi cinquanta. Sotto l'influenza della Maintenon il vecchio Re s'era fatto serio, ed un'insolita quiete quasi puritana era calata sul castello di Versailles. I cantanti italiani si videro messi al bando, e i compositori solleciti di guadagnarsi la benevolenza regale si ridussero a comporre soltanto messe, o solenni o di requiem. Così pure ai pittori fu dato ad intendere che adesso Sua Maestà preferiva i vasti dipinti rappresentanti battaglie, o comunque scene militaresche, ai ritratti delle avvenenti dame che gli rievocavano troppo nostalgicamente i giorni poco edificanti della sua giovinezza.

La nazione, come tale, poteva fingere di approvare queste tardive resipiscenze del suo Re, ma appena egli esalò l'ultimo respiro, il popolo non perdette tempo in sparger lagrime e se ne andò a vedere i fuochi

Il Borobudur

artificiali. Ma dal fatto che Watteau, Lancret, Boucher e Fragonard inondarono allora il mercato con dipinti pieni di colore e di allegria, non bisogna tirare la conclusione che tutta la Francia si desse alla pazza gioia. La massa del popolo non si lasciava impressionare per così poco, non s'era nemmeno lasciata impressionare dal fasto di Versailles. Ma anche le classi dirigenti osservarono una lodevole misura nel darsi alle lepidezze. Certo, quelli che sostengono che il Signore, dopo aver creato l'uomo, sia rimasto così scandalizzato della sua apparenza da ingiungergli di coprirsi tutto fuorchè il viso e le mani, deriveranno scarsa soddisfazione dall'arte rococò. Ma si possono consolare con le nature morte di Chardin, o con le innocenti bambinette (con o senza pignatte rotte) e con le scene familiari del Greuze.

Ma in tutti questi dipinti, astraendo da chi li eseguì e da quello che rappresentano, possiamo osservare una cosa, alla quale forse ho già dato maggior evidenza di quanto meriti: l'influenza cioè che il lungo regno di Luigi XIV esercitò su tutta la vita della nazione. Nel Cinquecento i contadini, e le loro donne, ci appaiono ancora rozzi e spiritualmente lontani dalla vita delle classi elevate. Nei dipinti del Settecento quegli stessi individui hanno acquistato una certa aria a modo. Vivono ancora in semplici e nude camerette, ma gli arnesi di cucina, e magari una credenza, hanno una forma piacente copiata da un buon modello, e gli indumenti, sia pure in tela rozza, sono un riflesso dei rasi e dei broccati della Corte. Certo è che l'aspetto dei popolani, nel secolo XVII, era molto più simile a quello delle genti del V secolo, che non a quello dei contadini del XVIII. Come la decorazione degli interni americani nel 1908 era molto più simile a quella del 1708 che non a quella del 1938. E il mutamento in Europa fu dovuto indubbiamente all'influenza della Corte di Versailles; come in America fu indubbiamente dovuto agli efficaci provvedimenti presi dai direttori dei grandi magazzini per andare incontro al gusto moderno.

Per apprezzare il rococò al suo giusto valore, dobbiamo guardar meno alla pittura e all'architettura, e più alla decorazione interna delle case. Finchè i ricchi s'ostinavano a trascorrere tutte le ventiquattr'ore del giorno nei vasti saloni di ricevimento dei loro palazzi barocchi, il decoratore aveva scarse occasioni per fare sfoggio della sua originalità. Ma il nome stesso di rococò indica qualcosa di piccino, di intimo. I Francesi chiamano *rocaille* le pietre che servono alla costruzione delle grotte artificiali, e all'origine la parola rococò s'applicava solo a quei graziosi giardinetti, che ormai sostituivano i grandiosi parchi tipo Versailles, e le cui aiuole erano di solito circondate da una cintura di pietre. Questo tipo di giardini apparve, come d'altronde qualunque nuovo stile,

improvvisamente, senza passare per un periodo di transizione. Parve che dalla sera alla mattina fossero tutti morti i vecchi architetti, come quei Tessin che tra il 1700 e il 1760 costruirono l'enorme palazzo reale di Stoccolma, e sostituiti da altri dotati d'una mentalità radicalmente diversa: gente che non attribuiva alla facciata d'una casa la funzione di impressionare il passante, ma voleva che la casa contenesse stanze comode e piacevoli da abitare. E desiderando più d'ogni altra cosa creare un'atmosfera di intimità, rivolsero la massima attenzione alla decorazione degli interni, alla loro illuminazione, alla scelta dei ninnoli di porcellana che uscivano dalle manifatture di Vincennes, St. Cloud, Sèvres, Meissen, Nymphenburg, Vienna e Frankenthal, che facevano concorrenza a quelle di Chelsea, Derby, Bristol, Plymouth e Staffordshire (la culla dei Wedgwoods).

Risolti questi problemi, si dedicavano a risolvere quelli relativi all'argenteria, e soprattutto alle caffettiere, perchè il chicco del caffè aveva finalmente conquistato il mondo, e si misurava cavallerescamente a singolar tenzone col suo collega messicano, il chicco del cacao. Provveduta l'argenteria, bisognava pensare a scegliere le stampe, che il polacco Chodowiecki e l'inglese Hogarth producevano in lodevoli quantità.

Se tutte le arti hanno il compito di contribuire alla più sublime di esse, l'arte del vivere, bisogna riconoscere che nell'età del rococò esse fecero del loro meglio per assolverlo. L'errore di giudizio che alla fine rovinò quel grazioso castello di carte fu dovuto all'assoluta noncuranza, da parte di quei buontemponi, dei più elementari principii di economia. Non riuscivano a rendersi conto di una cosa che d'altronde noi stessi cominciamo a intravedere soltanto adesso, ed è che nessuna società può sperar di durare se è composta per un decimo di ricchi e per nove decimi di poveri. Nell' Europa del Settecento, le proporzioni erano anche più sballate. E la rigida applicazione d'una stolta regola di casta, che vietava alle persone di qualità, decadute, di lavorare per guadagnarsi il pane, condannava queste alla schiavitù dell'ozio, mentre condannava la maggior parte della popolazione alla schiavitù del troppo lavoro.

Tutti sanno chi fu a dare il colpo di grazia al rococò. Quello stesso ideale di libertà eguaglianza fraternità con cui per più di cinquant'anni s'eran baloccate le persone dabbene nei loro salottini rococò, si era introdotto sotterraneamente nelle cucine e nei locali riservati alla servitù che aveva sempre tribolato per assicurare ai padroni gli agi e le comodità. Le persone dabbene non l'avevano preso sul serio, questo ideale, ma la servitù sì. Finchè un bel giorno il mondo

rococò, che una dichiarazione d'indipendenza enunciata nel nuovo mondo risvegliò bruscamente dai suoi sogni, credette di poter rimediare ai propri torti enunciando alla sua volta la proclamazione dei Diritti dell'uomo.

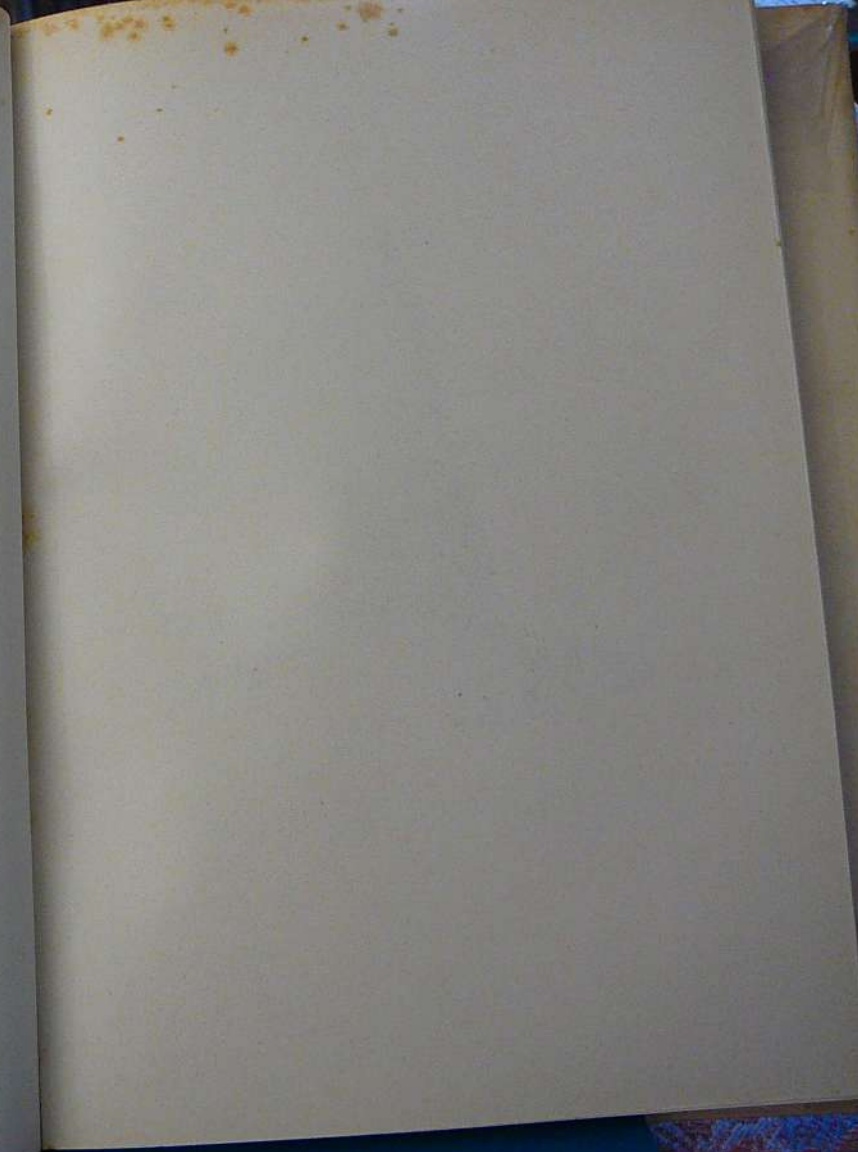
Ma era troppo tardi. L'esplosione era divenuta inevitabile.

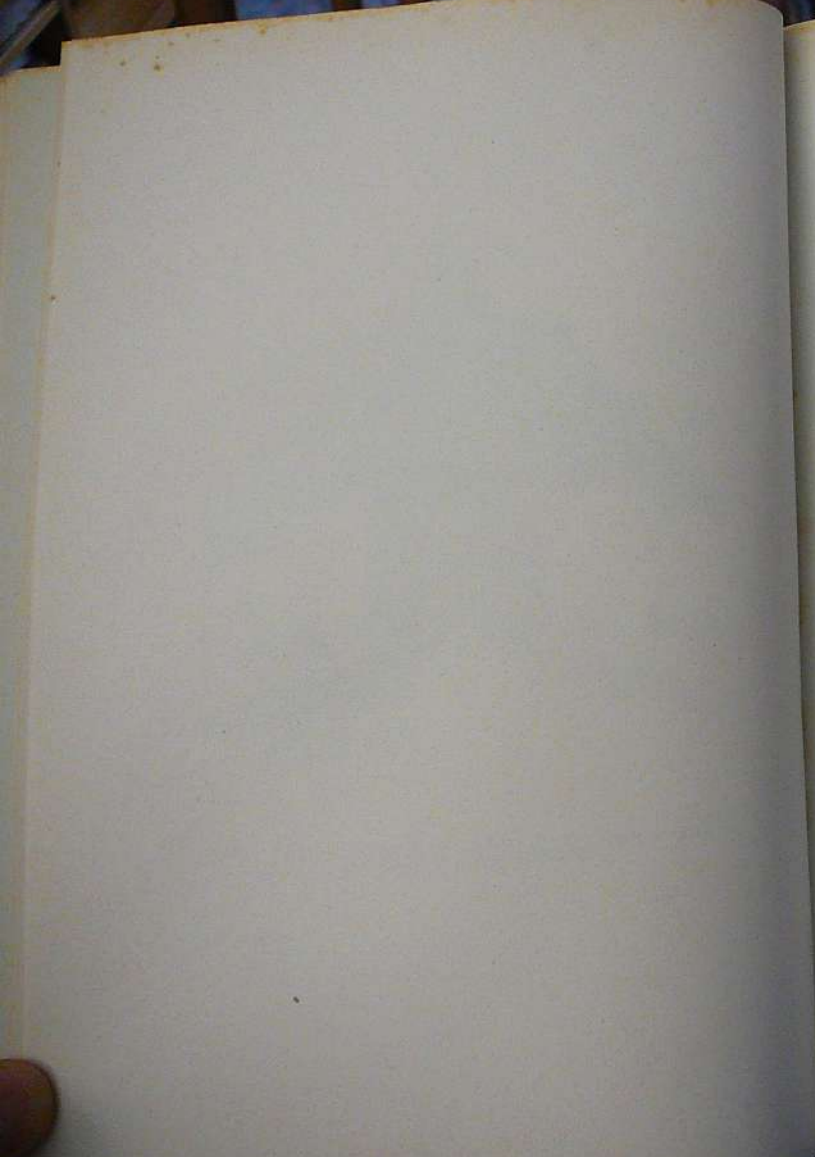
CAPITOLO QUARANTADUESIMO

ANCORA IL ROCOCO'

Il Settecento nel resto d' Europa.

Le tradizioni, com'è noto, sono tenaci. Il Re Sole aveva fatto della sua capitale il centro delle arti, ma nondimeno continuava a sussistere la sensazione che solo gli Italiani erano capaci di produrre musica e pittura di primissimo ordine. Quindi i violinisti, i cantanti, i compositori, continuavano a « darsi un'aria » da Italiani. Heinrich Roesslen, per esempio, scompariva per qualche tempo da Pfurzheim, sua città natale, e un bel giorno ricompariva nel teatro d'opera di Dresda sotto il nome di Enrico Rossetti napoletano; e Wilhelm Müller, figlio d'un suonatore di tromba, si esibiva in concerti i cui programmi lo proclamavano Maestro Guglielmo Mullivari, reduce dai suoi trionfi nel teatro San Cosimo di Venezia.

I cantanti essendo sempre stati quegli incorreggibili leticoni che sono tuttora, era naturale che si verificassero seri attriti fra le dive d'origine teutonica e quelle di latina progenie. Un buon alterco fra « Piccinnisti » e « Glückisti » nel *Café de la Régence*, per esempio, dove i contendenti potevano rispettivamente scaraventarsi le scacchiere sulla testa, meritava senza dubbio almeno un trafiletto di dieci righe sul *Mercure de France;* e dieci righe su questo giornale, che vantava una diffusione di quasi tredicimila copie, costituivano una meravigliosa pubblicità. Vero è, però, che non conveniva abusare di questo metodo, perchè i genuini patroni dell'arte, quelli solvibili, non professavano simpatia, come non la professano nemmeno oggi, per la pubblicità troppo rumorosa. Quindi gli artisti in genere, quale che fosse il ramo nel quale si specializzavano, vivevano in un certo senso al margine della società, costituivano una comunità a parte, che aveva le sue leggi,

In Cina la « stupa » divenne una pagoda.

A Giava la stessa idea di erigere un riparo attorno a una reliquia di Budda generò il Borobudur.

le sue usanze, le sue maniere, come ancora al giorno d'oggi in alcuni dei meno dolci sobborghi di Parigi.

Nel Settecento questa unità di interessi sussisteva ancora, il che spiega la nascita dell'ultimo degli stili universali, il rococò: e spiega anche il carattere di internazionalità degli artisti di quel periodo, carattere evidente nel fatto che alcuni dei più rinomati *Francesi*, come Alexandre Roslin e Nicolas Lafrensen (che i Parigini chiamavano Lavreince) erano in realtà svedesi, e che Liotard, altro *Francese*, era in realtà svizzero, e che Haendel e Giovanni Cristiano Bach, tedeschi, dominavano la vita musicale inglese. Potrei citare altri esempi, ma questi bastano a descrivere le condizioni di quel mondo che all'artista chiedeva non di esibire il passaporto, ma di dimostrare quello che sapeva fare.

Ed ora diamo un'occhiata in giro per osservare nei vari paesi l'enorme attività artistica di quel periodo.

Cominciamo dall'architettura.

Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, le costruzioni di stile rococò sono molto più numerose fuori di Francia, che all'interno, dove la supremazia di Versailles non lasciava posto ad altri stili. E poichè l'aristocrazia doveva spendere almeno una parte dell'anno e tutti i suoi redditi alla corte di Versailles, non possedeva più denaro da investire in costruzioni private. In Austria, invece, c'era non solo un ricchissimo imperatore ma anche un ingente stuolo di latifondisti che potevano spendere in costruzioni anche più degli Absburgo. E se gli Absburgo ci si mettevano sul serio, erano certo in grado di eclissare gli splendori di Versailles. Sulle ceneri d'un padiglioncino di caccia, incendiato dai Turchi durante l'assedio del 1683, sorse entro pochi anni un palazzo imperiale che conteneva 1441 appartamenti e 139 cucine. Fu, naturalmente, un Italiano, Niccolò Pacassi, che disegnò quella bagattella che è Schönbrunn. Da buon patriota, la fece risultare di qualche metro più vasta di Versailles.

Appena affermatosi in Austria, il rococò divenne più popolare di ogni altro stile. Pareva attagliarsi meravigliosamente al temperamento austriaco. Persino la Chiesa, in quel paese eminentemente divoto, cadde sotto la malìa dell'architettura nuova. Appena poterono, i Vescovi e gli Arcivescovi austriaci, che di regola eran non meno ricchi dei membri dell'aristocrazia, si affrancarono dalla ponderosa tradizione del barocco. Fecero aggiungere alle chiese ed ai monasteri certi particolari così spiccatamente rococò, che il pubblico non si sarebbe meravigliato nel vedere improvvisamente i giocondi cherubini del soffitto e delle ba-

laustre danzare un minuetto di papà Haydn per divertire Gesù Bambino dinanzi ai Santi che presidiavano l'altar maggiore.

In tutta la valle del Danubio, dall'abbazia dei Benedettini di Melk, costruita da Jacopo Prandauer, alla chiesa di San Giovanni in Monaco, eretta dai fratelli Asam, sono evidenti i segni di quel medesimo lusso spensierato, tinto di una inequivocabile divozione, che è così caratteristico della mentalità cattolica di quella benedetta regione. I pellegrini del Settentrione scuotevano la testa e mormoravano che un popolo capace di trarre compiacimento spirituale da cosiffatte manifestazioni artistiche non poteva assolutamente vivere da cristiano. Ma quelli che ricordavano come Gesù avesse dimostrato di potere, all'occasione, albergare la gioia nel suo cuore, come è naturale in chiunque ami i fanciulli, non condividevano quel punto di vista. E noi stessi dobbiamo riconoscere che gran parte della musica di Mozart fu scritta apposta per esser suonata negli ambienti di quel genere. Io non conosco musica più prossima al divino di quel « Requiem » cui egli dette la vita mentre sprofondava nella morte.

Chi visita l'Austria, pur sapendo che il rococò era una materia importata, non riceve l'impressione che sia stato mai estraneo al paese. Occupa anzi un posto ben definito nella filosofia nazionale della vita. Sarei persino per affermare che fu lo spirito rococò che salvò Vienna a dispetto di tutte le mutilazioni inflitte all'Austria dai terribili vecchioni di Versailles (non alludo a quella del Re Sole); e alle volte mi vien fatto di pensare che il successo dei valzer viennesi sia dovuto a qualche scintilla della gaiezza rococò che ancora covava nelle anime di Hans Strauss e di Franz Lehar. Chiamiamola pure musica sentimentale e priva di profondità, ma anche l'èra del rococò era sentimentale e priva di profondità, e perciò appunto corrispondeva al gusto generale, perchè è noto che gli esseri umani sono in maggioranza sentimentali e privi di profondità.

In Germania il rococò lasciò tracce meno numerose, ma tali, tuttavia, da ispirarci ancora rispetto. Il palazzo di Sans-Souci a Potsdam, costruito da Knobelsdorff sui piani forniti dallo stesso Federico il Grande, sta benissimo nella sua cornice naturale; e l'altro palazzo che la sorella di Federico fece erigere a Bayreuth si allinea senza dubbio tra i più pregevoli monumenti nazionali. Gli Elettori di Sassonia, sempre intenti a sbirciare con un occhio verso il trono di Polonia, erano naturalmente costretti a seguire l'esempio dei loro potenti alleati e finanziatori, i Re francesi, e quando Luigi XVI faceva aggiungere qualche tocco rococò al suo palazzo, essi lo scimmiottavano immediatamente.

Ma se usciamo dall' Europa centrale e ci avventuriamo nelle step-

pe della Russia, il rococò diviene un'assurdità, perchè non c'è alcun rapporto possibile tra le costruzioni e il luogo su cui sorgono. Qui, tutto porta l'indelebile impronta di qualcosa « fatto all'estero ». Quando Pietro il Grande fondò la sua nuova capitale sul Baltico, poteva aver avuto in mente di farne un che di simile ad Amsterdam, dove aveva vissuto tanti giorni piacevoli ed istruttivi. Ma Sua Maestà era un cattivo pagatore, e non riuscì a persuadere gli architetti olandesi ad abbandonare le loro paludi per trasferirsi in quelle della Neva. Così l'incarico di porre le fondamenta a Pietroburgo fu assegnato ad un Francese, a un Italiano e a un Tedesco.

Costoro si trovarono in un paese in cui non v'erano arti, nel senso europeo dell'espressione. I soli pittori erano quelli che continuavano a dipingere icone secondo la più pretta tradizione bizantina vecchia di parecchi secoli. La scultura era pressochè sconosciuta, perchè un nudo avrebbe destato i sospetti degli illuminati moscoviti che poco tempo prima avevano gettato nel fiume la prima campana importata nel loro paese sospettando che il suo suono fosse la voce di Belzebù. Nel contado l'unica arte di qualche pregio era quella del ricamo. Ma questa situazione non scoraggiava per nulla i tentativi che lo Zar faceva per mettere la sua patria in linea con le altre nazioni. Il suo primo gesto artistico fu l'impianto di una fabbrica statale di *gobelins*; il secondo, quello di una fabbrica imperiale di porcellane. Ne premeditò parecchi altri, ma non li eseguì. Ma nel suo paese non trovava gli artisti; erano indifferenti, o pigri; perciò dovette importarli.

Tra gli immigrati vi fu un Fiorentino chiamato Carlo Bartolomeo Rastrelli, scultore che aveva studiato a Parigi. Aveva un figlio, chiamato Bartolomeo, e fu costui che costruì la massima parte dei grandiosi monumenti russi del Settecento, tra cui il Palazzo d' Inverno a Pietroburgo e il Palazzo d 'Estate a Zarskoieselo. A questi due Italiani seguì una lunga lista di avventurieri che penetrarono in Russia cercando di far fortuna nel campo delle arti.

In Inghilterra lo sviluppo dell'architettura presenta aspetti strani. Nella prima metà del Seicento la Corte, ad eccezione del Re, Carlo I, e della Regina, fu, indubbiamente, immorale, e incapace; ma nutriva un alto amore per la bellezza. Gli Inglesi più influenti avevano quindi cominciato ad associare l'idea della bellezza a quella della corruzione, dell'incapacità e dell'immoralità. Dimenticando che spesso l'amore della bellezza s'accompagna alla nobiltà del carattere, si facevano un dovere di biasimare tutto quello che il Re facesse o dicesse, e dopo che s'ebbero tolto di mezzo il povero Carlo I, vittima innocente, stabilirono che non doveva più esser tollerata la ripetizione di un consimile stato di

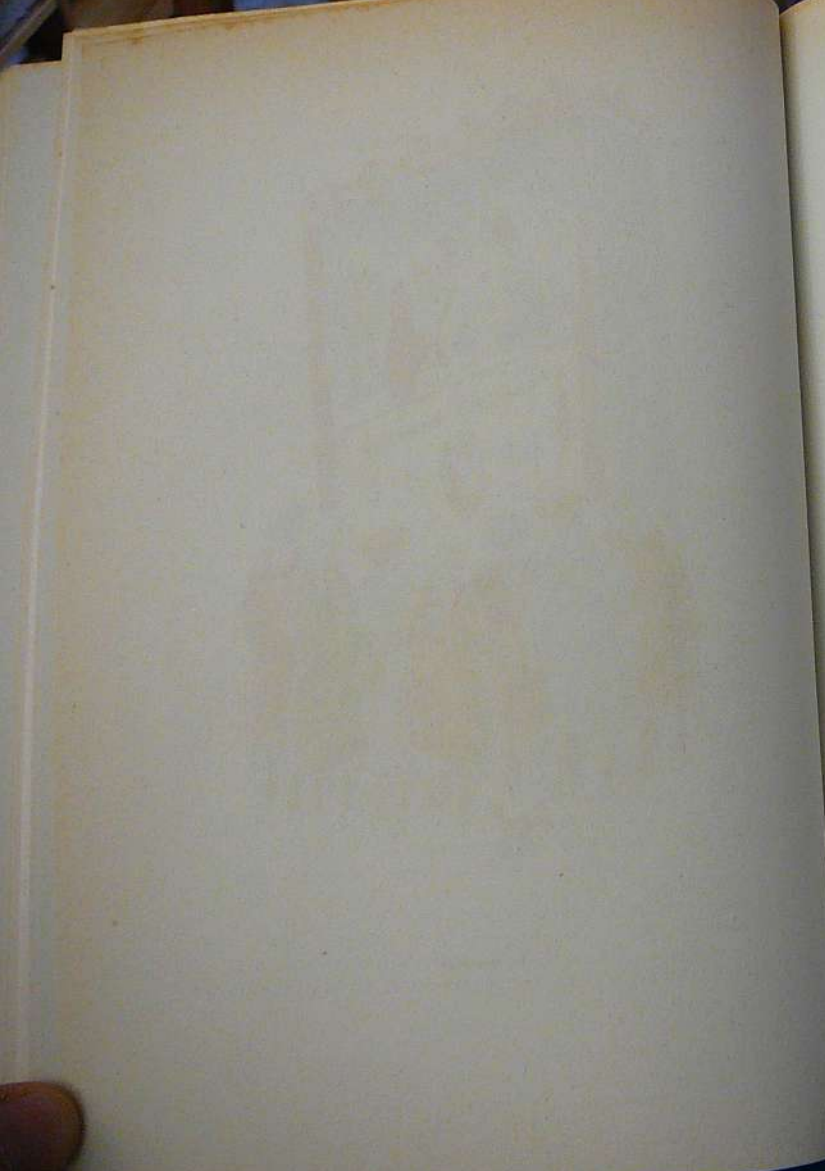
cose, ed a tal uopo i Puritani misero al bando qualunque cosa potesse stimolare i sensi. D'ora innanzi la strada della salvezza doveva risultare piana e diritta, in modo che chiunque, in ogni dove, potesse veder bene il punto verso il quale era diretto. I bei palazzi, i quadri d'autore, le sculture rare, eran tutte cose che potevano ostacolare la vista. Sopprimere tutto quanto: e rifare con spirito cristiano.

Per fortuna l'artigianato inglese era di un ordine così elevato, che continuò a versare molta bellezza in tutte le case che si venivano costruendo, anche senza ricevere sollecitazioni a tale effetto. Ma le arti che non provvedevano all'utile immediato entrarono in uno stato di eclisse totale. Ancora una volta, come già nella Giudea degli antichi, la civiltà d'una intera nazione si restrinse attorno ad un sol libro, e questo libro fu di nuovo il Vecchio Testamento. Geova aveva fatto il viso arcigno ai forestieri. Perciò i Puritani imitarono Geova. I pittori fiamminghi, olandesi, francesi e tedeschi, che negli ultimi cent'anni avevano trovato da farsela bene in Inghilterra, fecero le valigie e scomparvero. Un esiguo numero di imbrattatele indigeni bastò a soddisfare la richiesta del mercato puritano.

Sotto i primi Stuardi eran sorte molte costruzioni che sarebbe stato meglio non fossero mai state erette. Tanta abbondanza era provenuta dall'incontenibile entusiasmo di un veramente grande architetto, che impresse la propria orma su tutta l'architettura di quel periodo (la prima metà del Seicento) e che nel suo sviscerato amore per tutto quanto era italiano aveva sperato di poter convertire la sua patria in una seconda Toscana.

Il suo nome era Inigo Jones. Nacque nel 1573 e morì nel 1651. Era figlio d'un fabbricante di stoffe, e cominciò la carriera come ebanista. Un ricco signore vide alcuni suoi lavoretti, li giudicò buoni, ritenne che il ragazzo possedeva attitudini speciali e lo mandò a studiare in Italia. Qui il ragazzo scoprì che l'architettura lo interessava più della pittura, e quando fu nel Veneto scoprì un'altra cosa: il famoso trattato sull'architettura che Andrea Palladio aveva scritto e che era stato pubblicato nel 1570 a Venezia. Da quel momento il Jones divenne uno dei massimi profeti di quel nuovo stile che il Palladio aveva ideato col proposito di risuscitare l'ideale architettonico di Roma.

Il primo incarico che ricevette lo portò in Danimarca, dove costruì i palazzi reali di Frederiksborg e di Rosenborg per il re Cristiano IV. Finiti questi lavori, tornò in patria, dove Giacomo I lo nominò sovrintendente ai palazzi reali nel 1612. La devozione che il Jones nutriva verso gli ideali della classicità risulta ad evidenza nella relazione che scrisse, su richiesta del Re, circa le origini di Stonehenge. Il Jones dimo-

Le marionette

strò conclusivamente che questo antico monumento celtico era un tempio romano!

Com'era da aspettarsi da parte d'un uomo così assorto in un'unica idea, qualunque cosa ch'egli prendesse in mano doveva per forza assumere almeno l'apparenza di essere italiana, anzichè inglese. Quando Carlo I gli ordinò di disegnare i piani del nuovo palazzo reale, Jones gli conferì le linee del Rinascimento italiano. Dovevano esserci sette vastissimi cortili, e tutto risultava in scala veramente romana. Sfortunatamente, appena ultimata la prima parte, che era il salone dei banchetti di quel Whitehall che sussiste tuttora, accaddero vari fatti che ostacolarono il completamento dei lavori. Per prima cosa il Re fece bancarotta. Poi scoppiò la Rivoluzione, che con un deplorevole senso d'umorismo fece uscire Sua Maestà da una delle finestre del nuovo palazzo e lo mandò a farsi decapitare.

Dopo la morte del Re, il povero Jones rischiò la pelle anche lui, perchè i Puritani lo accusavano d'essere stato un «cortigiano». Si salvò pagando una multa così onerosa che restò senza un quattrino, e morì in miseria nel 1651. Ma non era ancora arrivata la fine dei suoi guai. Nel settembre del 1866 l'immenso incendio che scoppiò a Londra distrusse quasi tutto quello che egli aveva costruito in trent'anni.

Questo incendio, incidentalmente, avrebbe potuto risolversi in un beneficio per i Londinesi se avessero dato retta al loro nuovo Re. Perchè non appena raffreddate le ceneri delle rovine, il Re aveva fatto venire al suo cospetto un celebre matematico ed astronomo, Cristoforo Wren, e gli aveva ordinato di preparare il piano regolatore di una città interamente nuova, ispirandosi a criteri moderni, ed abolendo quelle innumerevoli viuzze tortuose nelle quali non penetravano mai nè il sole nè l'aria. Ma i bravi merciai londinesi non vollero saperne di una così inaudita novità. Tutto doveva esser rifatto come prima. Al Wren fu bensì concesso di disegnare i piani delle chiese come intendeva lui, purchè le ricostruisse negli identici posti che avevano sempre occupato. Ciò spiega perchè chi visita Londra per la prima volta trova tanta difficoltà a scoprire i capolavori del Wren. Farebbero molto miglior figura, se Cristoforo, che aveva definitivamente disertato l'astronomia per l'architettura, avesse potuto erigerli nelle piazze.

Persino la cattedrale di San Paolo, che rappresenta la più luminosa opera del Wren, e che fu ricostruita sulle rovine della vecchia cattedrale disegnata da Inigo Jones, è completamente soffocata dalle case circostanti. Quanto al suo interno, è difficile esaminarlo da un punto di vista puramente tecnico, perchè il monumento è ormai divenuto parte integrante della storia d'Inghilterra. La facciata è di nobi-

lissime linee ed ha una ben equilibrata disposizione di pilastri e porticati. Ma le due torri danno al monumento un'aria di pagoda del Cambodge, e v'è qualche altro particolare che guasta la nobiltà dell'insieme.

Quanto agli altri lavori di Sir Christopher, e dei suoi contemporanei i quattro fratelli Adam, essi sussistono ancora, e sussisteranno senza dubbio per un bel pezzo in quel paese che rispetta tanto le sue tradizioni, perchè sono stati costruiti con la massima solidità. Sono per lo più vaste ed imponenti magioni in campagna, erette allo scopo di esprimere la potenza politica ed economica dei loro proprietari, quasi tutti Pari d' Inghilterra o ad ogni modo membri della più alta aristocrazia.

Un fatto curioso — e tipicamente inglese — è che, pur mentre venivan sorgendo qua e là le costruzioni in questo nuovo stile, che non era puro, ma aveva in sè molto del Rinascimento, un po' di barocco, qualche rimembranza dell'ellenico, e una sbavatura di rococò, gli Inglesi in generale continuavano ad avere una spiccata preferenza per quello stile al quale erano stati avvezzi da cinque secoli: il gotico dell'epoca normanna. In conseguenza di che, l' Inghilterra fu l'unico paese del mondo in cui il gotico persistesse come una forza vitale senza invecchiare. E ancora al giorno d'oggi gli Inglesi possono vivere in un palazzo gotico senza avvertire la minima incongruità in questa combinazione del nuovo col vecchio.

È uno strano paese. Così essenzialmente logico, forse, che colpisce il resto del mondo per la sua illogicità. Per esempio: come si spiega che in un dato preciso momento l'Inghilterra abbia subitamente prodotto tanti egregi pittori ? Nel Seicento tutta la pittura e gran parte della scultura era stata fatta da artisti stranieri. Viene il Settecento, ed ecco saltar fuori un Reynolds, un Gainsborough, un Romney, un Hoppner, tutti pronti a dipingere il ritratto delle più belle donne del secolo e dei più « distinti » gentiluomini di quella « distintissima » epoca.

C'è Hogarth, fra gli altri, che rende alla società un servigio altamente morale (questo è, almeno, ciò che egli pensava del proprio lavoro) dipingendone le brutture. C'è Wilson, c'è John Crome (il fondatore della scuola di Norwich), ci sono i Constable i Cotman i Turner, che tutti insieme fornirono al mondo un paesaggio ideale interamente nuovo. Turner, per altro, non appartenne al Settecento, perchè nacque solo nel 1775, e morì nel 1851; ma pur avendo vissuto abbastanza a lungo per darci l'unico dipinto d'un treno che riveli l'anima di questo utile mostro, egli era essenzialmente un uomo del Settecento nel suo intenso amore della campagna inglese.

E credo di aver proprio posto il dito sul nocciolo della questione relativa a tutta l'arte inglese. L' Inglese, appena s'è lasciato alle spalle le sue brutte città e i suoi insopportabilmente rumorosi centri industriali, si trova in un immenso parco, di cui sarebbe vano ricercare l'uguale in qualunque altra parte del mondo. L' Inghilterra ha già realizzato quello che noi Americani possiamo solo sperare di realizzare tra un altro millennio. Per servirmi d'una parola cara ai musici tedeschi, il paesaggio inglese è stato totalmente *durchkomponiert*. Non è più come il buon Dio l'aveva abbozzato in fretta quando s'era deciso a creare un universo in sei giorni. È stato riveduto e corretto da ogni singola generazione. Alle volte è stato riscritto sotto la forma d'un madrigale; altre, sotto quella d'un tetro inno puritano. *Queen Bess*, come vien chiamata ancor oggi con molta familiarità la regina Elisabetta, ha folleggiato sulle sue incredibilmente verdi aiuole erbose nelle sue babbucce dai tacchi rossi, e gli uomini di Cromwell, sui loro cavalli pesantemente ferrati, ne hanno perlustrato tutte le strade cantando i salmi.

Eppure, da innumeri generazioni, gli Inglesi, dopo aver visitato tutti i lidi del globo, s'ostinano a tornare a morire sulla loro isola. Questo loro amore della terra natale sembra aver impregnato di sè tutto il paesaggio. Ha acquistato uno spirito interiore tutto suo, che però pare prestarsi meglio all'espressione letteraria, che non a quella pittorica. Tutte le altre nazioni, Italia, Francia, Germania, hanno prodotto poeti e letterati di primissimo ordine. Ma gli Inglesi scrivono in versi con la stessa facilità con cui i Tedeschi compongono in musica o gli Italiani solfeggiano.

Le nazioni sono come i bambini. Date a ciascuno di questi un baiocco, e c'è chi lo spenderà in caramelle, chi si comprerà una palla, chi lo porrà in banca, chi andrà al cinema, e così via. Distribuiamo tra una dozzina di nazioni un'eguale aliquota di talento, e vedremo che l'una lo impiegherà nella pittura, l'altra nella musica, la terza in dibattiti religiosi, la quarta nel perfezionamento del suo codice di leggi, e così via. E io trovo che è un'ottima ripartizione delle attività umane.

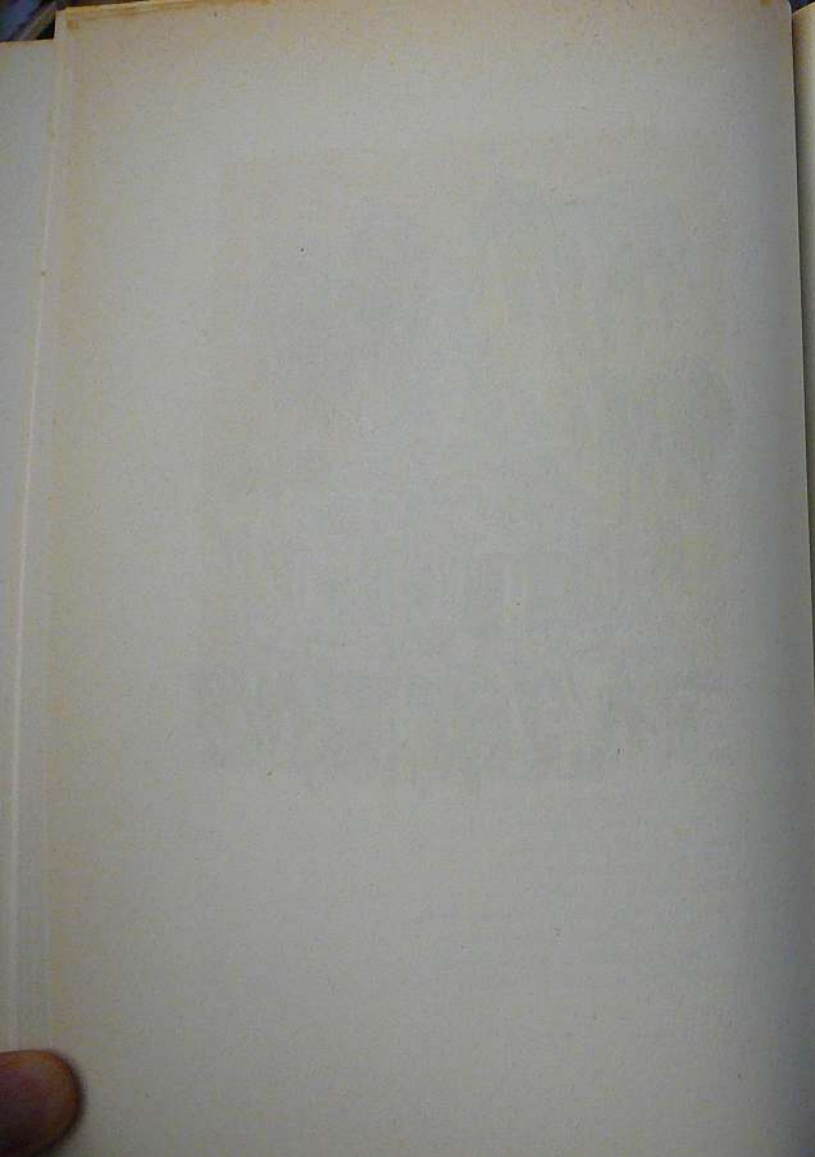
CAPITOLO QUARANTATREESIMO

INDIA, CINA E GIAPPONE

L'Europa scopre inaspettatamente che può imparare molto da quei Paesi.

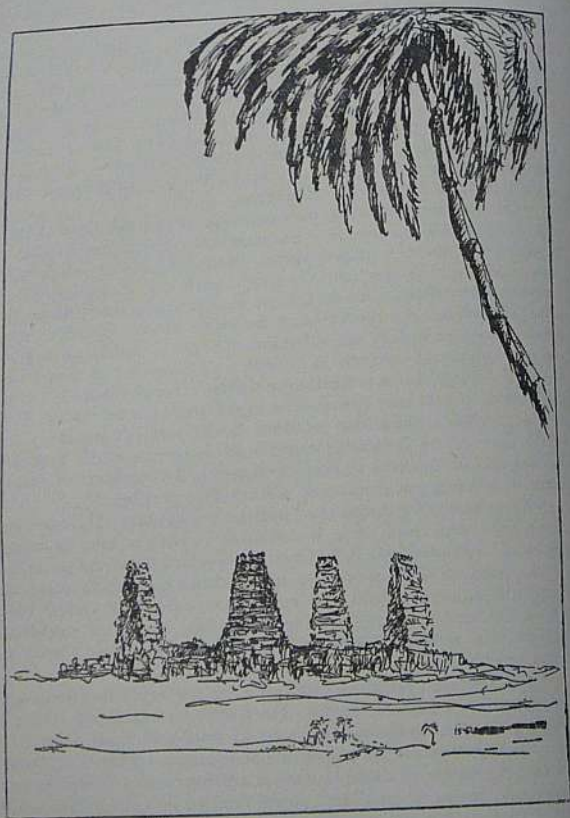
Io ho già visto la coda della « cineseria ». Quando ero piccolo, c'erano ancora, alla periferia delle città olandesi, sulle sponde ombrose di qualche romantico canale, quelle graziose casine da tè ch'eran state costruite verso la metà del Settecento nel più autentico stile cinese rococò. V'andavan la domenica i nostri trisavoli a far merenda, se faceva bello; e si prendevan l'onesto divertimento d'indossare le sgargianti tonachelle di seta cinese che venivan distribuite dallo stabilimento, e con la massima solennità centellinavano l'autentico tè della Cina servito in autentiche tazzine di porcellana cinese. Era di moda, a quei tempi, posare a Cinesi. La smania gonfiò a tal segno che quei buoni Olandesi (e Svedesi e Francesi e Danesi, perchè il vento della Cina aveva percorso tutta l'Europa) in quelle occasioni domenicali usavano tra di loro per gioco un gergo di monosillabi ad imitazione del parlare cinese, molto simile a quegli idiomi segreti che inventano i ragazzini delle scuole elementari quando non vogliono farsi capire dai compagni più tonti.

Sì; fu quello il tramonto della grande cineseria che il Re Sole aveva messa in voga apparendo travestito da cinese in un ballo in costume che diede a Versailles nel 1667. La moda attecchì subito in tutta Europa. Il che non deve meravigliare. Non vediamo oggi gli *snobs* vestire da tirolesi solo perchè il duca di Windsor, cacciando nel Tirolo, adottò una volta il costume di quei baldi montanari? La tiroleseria moderna, considerata come fenomeno della moda, ha molti punti di contatto con la cineseria del Settecento; con la differenza, però, che nel Settecento le pagode cinesi di Versailles trovavano la loro contropartita

Il tempio indiano

nei palazzi francesi rococò che gli imperatori K'ang-Hsi e Ch'ien-Lung si facevano erigere nei loro possedimenti per scimmiottare Luigi XIV. Il che non era l'effetto di una mera coincidenza: la Cina era come la Francia una monarchia altamente centralizzata, retta da potentati che intendevano, come il Re Sole, fare del loro regno il centro culturale d'un continente. E quanto prettamente rococò, almeno in ispirito, fosse la Cina del Settecento, risulta evidente dai dipinti cinesi del tempo, dalle porcellane, dai lavori di lacca, dagli oggetti di giada e d'avorio stranamente scolpiti. Tutte cose gaie, divertenti, suggestive, di un lusso che non badava a spese, e di una società le cui classi dirigenti erano dominate dalla donna colta ed energica.

Da un punto di vista puramente economico tale stato di cose era senza dubbio un'assurdità, ma generò una produzione artistica di considerevole mole, e pregevolissima. Sfortunatamente i nostri trisavoli, nonostante le sgargianti tonachelle cinesi che indossavano per la merenda domenicale, erano totalmente ignoranti della storia cinese. Accettavano avidamente tutto quanto proveniva da quel misterioso paese senza preoccuparsi della sua autenticità. Del che si compiacquero grandemente gli astuti mercanti di Canton e di Ning-Po, che non tardarono ad accorgersi d'aver finalmente trovato i clienti ideali. Se i tanto disprezzati pagani non conoscevano la differenza fra un vaso di Sung e una pacchiana imitazione moderna, perchè fornire l'articolo autentico? Ecco perchè il mercato europeo del Settecento risultò ingorgato da così enormi quantità di cineserie scadenti, che occorsero tre generazioni di sinologi per sbarazzarlo almeno delle peggiori.

Oggi non v'è pericolo che l'ingorgo si riproduca. Gli intenditori conoscono l'arte cinese come le porcellane di Delft o come le monete greche. E anche la storia della Cina non è più l'enigma che era ancora mezzo secolo fa. Però persistono ancora alcune convinzioni errate che è difficile sradicare. Molti, per esempio, si ostinano a credere che i Cinesi abbiano inventato tutto quanto, dalla bussola al torchio da stampa, vari millenni prima dei popoli occidentali. Non è vero. La storia attendibile non risale a tempi molto antichi.

I Cinesi sono piuttosto propensi a far risalire i loro primi reggitori ai tempi di Cheofe, ma Fu - Hsi è soltanto una figura mitica, se sono esatte le informazioni fornitemi da storiografi cinesi amici miei. Fu - Hsi fu comunque un interessante personaggio, e totalmente diverso dal tipo d'eroe che di solito le nazioni attribuiscono al fondatore della loro stirpe. Invece di macellare i popoli finitimi, Fu - Hsi mirava a liberare i suoi sudditi dall'ignoranza; insegnava loro a cacciare, pescare, addomesticare gli animali selvatici. Affinchè potessero arare i campi con

India - Una città santa degli Indù

maggior regolarità, inventò il calendario, e affinchè potessero tramandare ai posteri i risultati della loro esperienza, inventò la scrittura: un sistema che a noi sembra un po' complicato, sia pure, ma che pare aver risposto benissimo alle esigenze dei Cinesi.

E a tutte queste innovazioni d'ordine pratico ne aggiunse altre, d'ordine spirituale, allestendo tutta una serie di strumenti musicali a corde. Sei secoli dopo di lui, sotto il regno dell'imperatore Shun, la bellissima Lei, figlia d'un mandarino, inventò l'arte della pittura; ma non sappiamo come dipingesse, nè che cosa abbia dipinto. Le più antiche pitture cinesi sembrano risalire al 1800 o al 1200 avanti Cristo, e rappresentano, con molta crudità, uccelli o esseri umani, graffiti sulla tartaruga, ma un genere di lavoro decisamente inferiore a quello degli uomini delle caverne iberiche. E poichè i Cinesi stessi fanno risalire al terzo secolo avanti Cristo l'invenzione del pennello, e al primo secolo avanti Cristo l'invenzione della carta, ne deduciamo la conclusione che l'arte cinese deve datare dal principio della nostra èra volgare: posteriore, quindi, all'arte egizia ed ellenica.

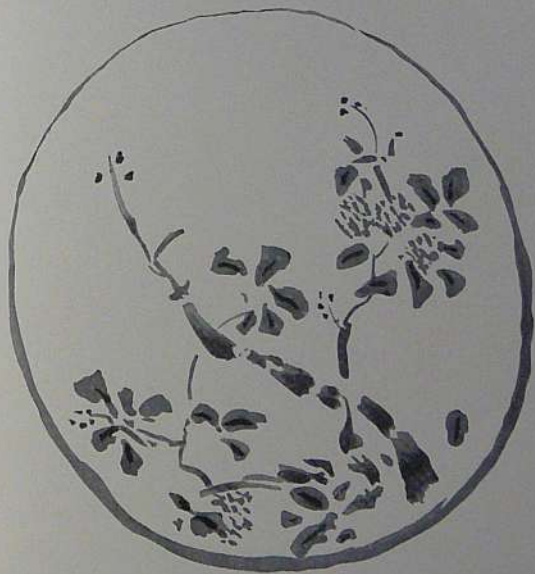
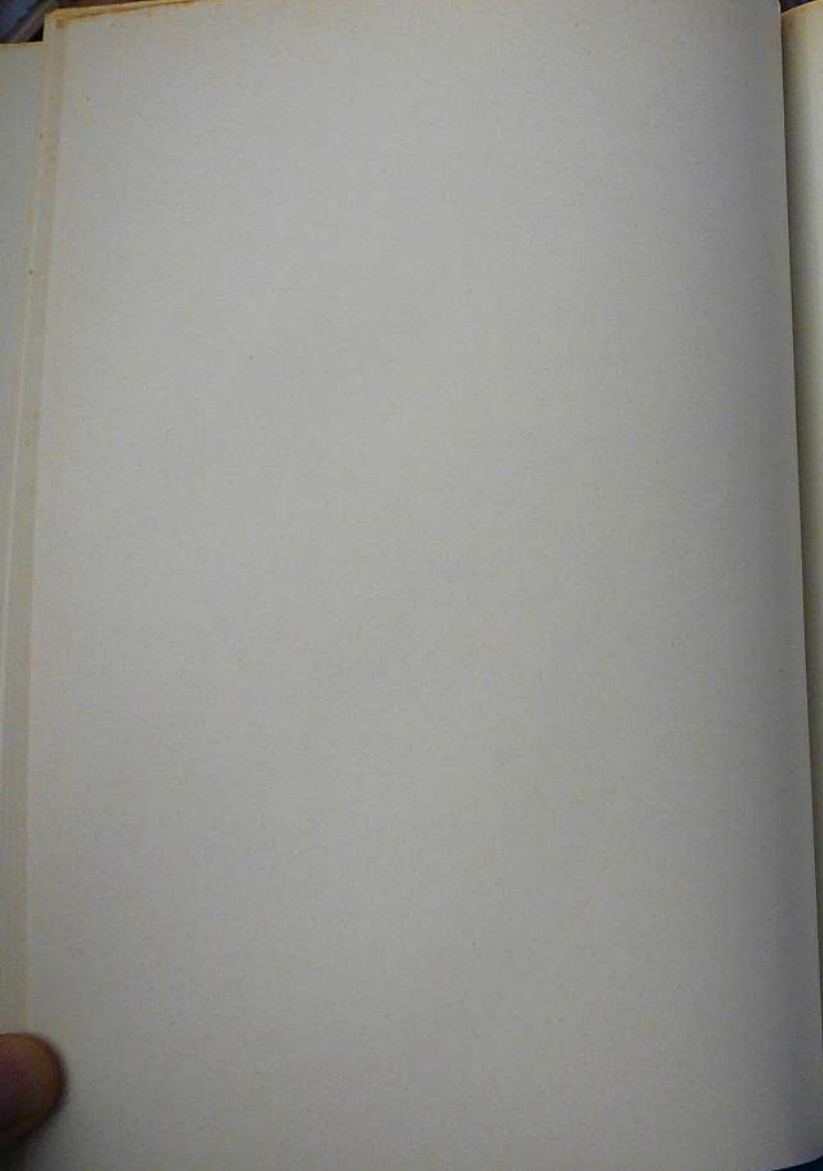
La vera cronologia cinese non contraddice questa ipotesi. La parte mitologica della storia cinese finisce col periodo di Ch'ing, che durò dal 256 al 207 a. C. Seguì il periodo di Han, dal 206 a. C. al 220 d. C., le cui tombe cominciano a mostrare qualche linea molto rozzamente graffita, simili alle prime figure che troviamo sulle tombe egizie. Fu anche in questo periodo che vennero fatti i primi tentativi di ritratto. Il paesaggio fece la sua comparsa nel cosiddetto « periodo di divisione » che durò dal 264 al 618, epoca dell'assunzione al potere della dinastia dei T'ang. Ma l'arte più fulgida della vecchia Cina non si sviluppò prima dell'avvento della dinastia dei Sung, che durò dal 960 al 1279, e fu rovesciata dalla dinastia mongola che conglobò la Cina nel proprio impero estendentesi dal Pacifico fino al Baltico. A questa dinastia degli Yuan succedette quella dei Ming (1368 - 1644), soppiantata a sua volta dalla dinastia Manciù che regnò dal 1644 finò al 1912, quando la democrazia trionfante spezzettò il territorio in tante repubblichette che sembrano far gola al Giappone.

Ho voluto citare queste date per la convenienza del lettore americano, che di regola non è molto ferrato sui nomi e sulle date nemmeno dei nostri beneamati Presidenti, e quindi non si raccapezza quando sente gli antiquari o i direttori di musei proclamare che il tale oggetto d'arte appartiene al periodo di Ch'ing o di Ming o di Sung.

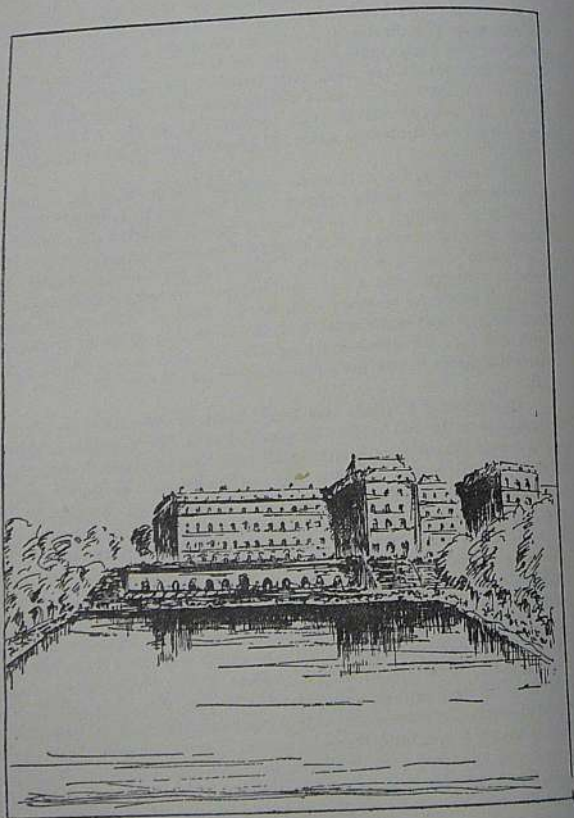
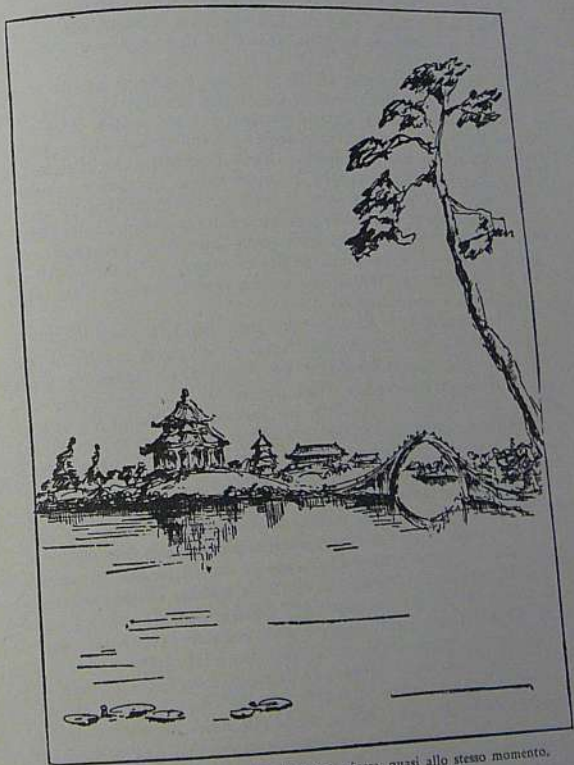
Fu un saggio — almeno così sembra a me, nella mia somma ignoranza del tema — che disse che la Cina rappresenta una civiltà più

che un paese. Altrimenti, essa non avrebbe potuto sopravvivere così a lungo. Perchè i paesi vanno e vengono, ma le civiltà sussistono anche per millenni dopo che sono scomparsi i popoli che le hanno create. Nessuno s'aspetta ch'io possa descrivere in poche pagine una civiltà così antica. Posso solo toccarne alcuni punti culminanti. La prima cosa che ci colpisce è che i Cinesi sono sempre stati un popolo di piccoli agricoltori. V'è una forza indomabile nel vivere così prossimi alla madre terra. In secondo luogo, i Cinesi non andarono mai soggetti ad una di quelle religioni scoraggianti che sono basate sulla consapevolezza del peccato. In terzo luogo i Cinesi, ricchi come sono sempre stati di buon senso, hanno sempre avuto la convinzione che l'eguaglianza è semplicemente un tema da comizio, ma che non esiste in natura; hanno sempre accettato il fatto che alcuni individui nascono più intelligenti di alcuni altri, e che sarebbe altrettanto assurdo pretendere da tutti le stesse cose, quanto esigere da tutti i cani lo scatto nel salto e la grazia di movenze d'un borzoi. L'idea di imporre una stessa fede a tutte le classi della popolazione non è mai balenata in mente a nessun Cinese; ognuno ha pienamente diritto di mettersi d'accordo come crede col suo Creatore. Le due dottrine più diffuse, il confucianesimo e il taoismo, più che religioni, sono due scuole di pensiero.

Le graziose figurine di terracotta, rappresentanti ogni sorta di animali, e di esseri umani, e di utensili casalinghi, dei periodi di Han e di T'ang, risalgono a quelle epoche primitive in cui i funerali venivano ancora celebrati mediante il sacrificio di vittime espiatorie. In un mondo di questo genere Confucio fece la sua comparsa. Era il sesto secolo avanti Cristo. La Cina era (come al solito) piena di corruzione, e di malcontento politico. I ricchi s'arricchivano sempre di più, i poveri erano sempre più poveri, e tutto continuava ad essere com'era sempre stato e come doveva con tutta probabilità essere anche nel futuro. Confucio credette di poter rimediare almeno in parte a questa situazione riformando la società dagli strati superiori. Si rendeva conto che era impossibile riformarla educando gli strati inferiori. E perciò concepì, come Platone dopo di lui, una società dominata da un superuomo. Non il superuomo come lo intendiamo noi, il pigmeo in stivali da gigante; ma un superuomo che fosse una specie di Benefattore Pubblico Numero Uno: un patrizio onesto, generoso, che si dedicasse esclusivamente al compito di governare i suoi conterranei con fermezza e disinteresse personale, che fosse il vero padre dei suoi sudditi.

Che questa idea fosse troppo sottile, troppo spirituale, per rispondere agli ideali delle masse, non pare che Confucio l'abbia mai sospet-

Se passate tutta la vita, come un artista cinese, a dipingere sempre questa figura, acquisterete anche voi il suo grado di abilità.

tato, perchè morendo si dichiarò grandemente addolorato di non aver potuto raggiungere risultati più positivi di quelli, invero mediocri, che conseguì. Nondimeno le masse raccolsero alcune briciole della sua sapienza; pur rimanendo fedeli alle vecchie forme d'adorazione della natura, esse adottarono nella loro filosofia primitiva gran parte delle massime di Confucio. E tutta l'arte cinese subì l'influenza di lunga portata di quel profeta che non diventò mai un dio, e i cui templi non hanno mai contenuto nulla all'infuori d'una lapide recante il suo nome.

Il Taoismo, l'altra filosofia che influenzò grandemente la vita e l'arte cinese viene spesso descritta come una dottrina deliberatamente antitetica ai principii di Confucio; ma non è. Differisce dal Confucianesimo solo in quanto mira a conseguire la salvezza mediante il perfezionamento del popolo, anzichè delle classi privilegiate. Predica alle masse la rassegnazione, e una rassegnazione sorridente, insistendo sulla futilità di ribellarsi ai decreti della natura. Perciò il Taoismo può a ragione essere considerato come la causa immediata di quella strana serenità che i Cinesi palesano anche nelle più avverse condizioni, e che costituisce forse la più notevole caratteristica dei figli del Celeste Impero.

In aggiunta a queste due forze, anche il Buddismo contribuì a formare la mentalità cinese. Esistono almeno due dozzine di Budda più o meno autentici nella storia dell' India, ma uno solo di essi assurse alla gloria di venire adorato come l' Illuminato. Il Budda storico appartenne alla tribù dei Gotama, ed era figlio d'un re guerriero che viveva ai piedi dell' Imalaia. Nei primi trent'anni della sua vita gioì di tutti i piaceri e privilegi consentitigli dalla sua casta, ma un bel giorno rientrando a palazzo si rese conto, tutt'a un tratto, della malvagità di questo mondo peccatore. Poichè prendeva molto sul serio le proprie convinzioni, egli decise immediatamente di piantar baracca e burattini, — nel suo caso la reggia, la moglie e il figliuolo, — e di votarsi alla vita contemplativa nella mortificazione della carne, che sola poteva lenire le sofferenze della sua anima. E benchè egli insistesse sino alla fine dei suoi giorni a dire che non era un dio, e che quindi non doveva essere venerato come tale, i suoi conterranei si affrettarono a deificarlo ed a predicare le sue dottrine in tutta l'Asia centrale. Sulle prime essi incontrarono un lusinghiero successo, tanto che il Buddismo si diffuse non solo sul continente ma anche nelle isole di Giava e di Bali. Ma gli ideali di Budda erano troppo elevati per la media degli Indù, i quali dopo cinque o sei secoli slittarono pian piano di ritorno nell'adorazione dei loro vecchi Dei nazionali, e Budda, che

E' curioso che mentre in Francia
i Re si costruivano un castello dell'incredibile imponenza di Versailles . . .

. . . in Cina gli Imperatori si facevano erigere, quasi allo stesso momento,
una residenza assai più modesta

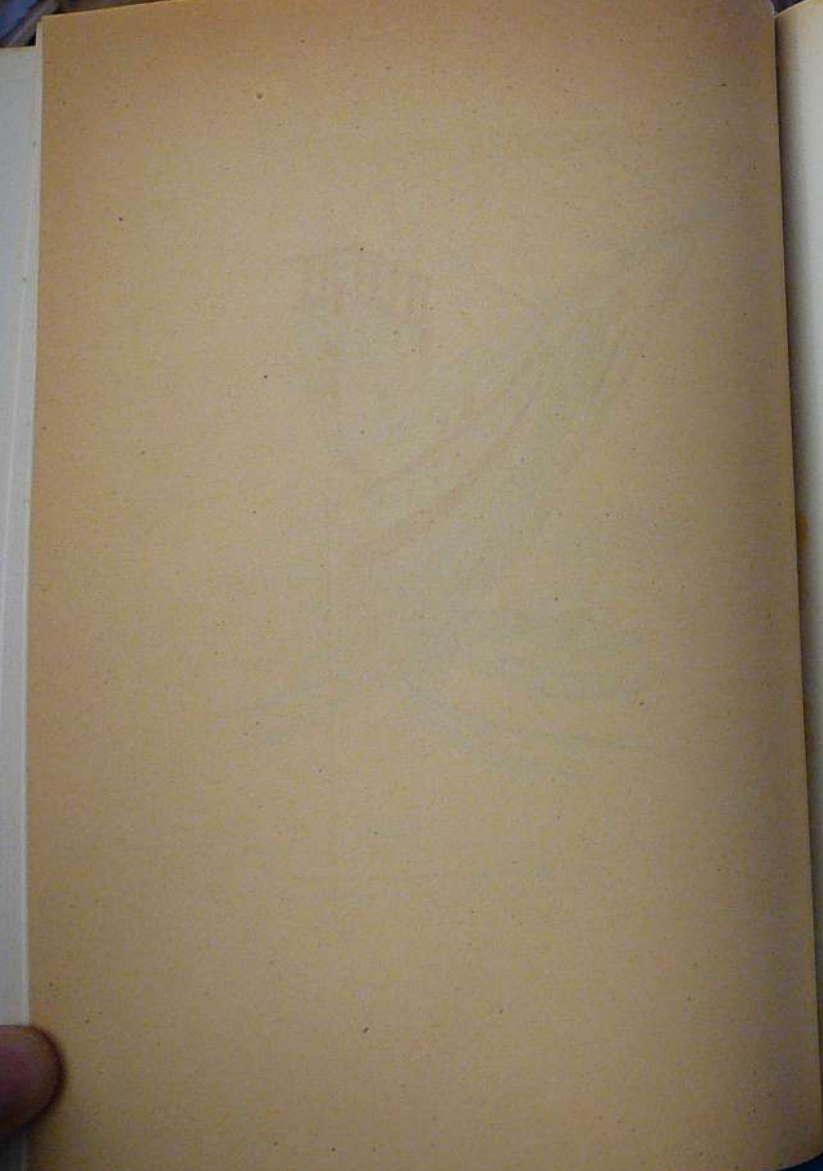
aveva fatto del suo meglio per riformare le loro disgustevoli pratiche religiose, cadde nell'oblio. Ma le sue idee avevano frattanto valicato l'Imalaia e il Tibet, e nel 67 della nostra èra il Buddismo fu accettato come la religione nazionale della Cina, dove imperava la dinastia degli Han.

In principio sembrò che Budda avesse finalmente trovato il suo appropriato domicilio spirituale. La balorda brutalità della natura in quei paesi risultò come alleviata dal benevolo sorriso dell'Illuminato, i cui insegnamenti morali procedevano invariabilmente dal profondo senso d'umanità che lo ispirava e ch'egli avrebbe voluto infondere in tutti gli esseri viventi. Le arti in special modo risentirono altamente l'influenza di cotesto « spirito di grazia »; nel periodo di T'ang il Buddismo fu la forza motrice prevalente nella letteratura, nella pittura e nella scultura. Ma nel nono secolo questa forza venne a spegnersi e, ad eccezione dei pochi monumenti che hanno resistito nei climi asciutti del deserto dei Gobi, ogni testimonianza della primitiva scuola d'arte buddistico-cinese è ora scomparsa.

Ne rimane qualche traccia in altre parti dell'Asia, specie nel Tibet, nell'isola di Ceylan, e, sotto una forma radicalmente modificata, nel Giappone. Ma, considerato come un tentativo di rendere la razza umana consapevole delle sue divine possibilità, il Buddismo non raggiunse il suo scopo. Gli Indiani non tardarono a riadottare le loro antiche costumanze religiose, sottoponendosi ad ogni sorta di maltrattamenti personali per propiziarsi gli spiriti maligni, che essi temevano più di quanto non amassero gli spiriti buoni.

Ciò può spiegare perchè i primi esploratori dell'India attribuissero così poca importanza all'arte indiana da farne così menzione nei loro diarii di viaggio. Delle cose che vedevano, riportavano solo un senso di disgusto, o d'orrore, e non si curavano di esaminarle con attenzione. Lo avessero fatto, si sarebbero accorti che le sculture indiane presentavano una stretta affinità con quelle dell'Ellade. L'indifferenza e l'ignoranza dei primi esploratori possono aver generato la nozione, ancor oggi in auge in molti luoghi, che l'arte indiana sia qualcosa di misterioso che risale a parecchi millenni fa, ai tempi anteriori alle Piramidi. Nozione interamente errata. Abbiamo parecchie opere letterarie che furono composte ai giorni di Omero, ma la più antica architettura indiana data dai giorni di Budda, nel sesto secolo avanti Cristo. Quando il Buddismo scomparve dall'India nel quinto secolo dell'èra volgare, cessò anche ogni manifestazione dell'arte buddistica. I vecchi Dei indù rimasero padroni assoluti del campo fino all'invasione maomettana

I selvaggi della Nuova Ghinea
cercavano di abbellire le prore delle loro canoe esattamente...

...come gli esploratori europei, che li scoprirono,
s'affaticavano ad ornare le prue dei propri vascelli

del decimo secolo, quando i Mussulmani introdussero in India la propria arte.

Il grande Impero del Mogol, che esistè per due secoli interi, ricoprì l' India occidentale con la sua architettura, e chi vuol farsi un'idea delle possibilità di essa non ha che da esaminare il Taj Mahal. Fu costruito verso la metà del Seicento, ed è il sepolcreto che il grande scià Jahan eresse alla memoria di sua moglie, l'incantevole Mumtaz Mahal, la « Esaltata » del Palazzo.

Il viaggiatore cercherebbe invano, nell'architettura indigena, qualche sovrapposizione dell'arte mussulmana. L' Indù è rimasto incrollabilmente fedele ai suoi propri templi, dotati di vasti cortili interni, di torri dorate e di piscine, il tutto ornato con le statue di miriadi di Dei e di un'intera, nauseabonda collezione di femmine deformi e di animali sacri. Questi templi, ciascuno così vasto da coprire un intero isolato della città di New York, è raro che soddisfino l'occhio del viaggiatore europeo. I più, soprattutto se visti da poca distanza, esprimono uno spaventoso senso di iattura imminente, e sembrano proclamare la futilità degli esseri umani dinanzi alle implacabili forze della natura. Le piscine chiuse, piene di luce, offrirebbero una piacevole nota di contrasto, capace di cancellare la raccapricciante impressione destata dall'oscurità dell'interno dei templi, se il viaggiatore potesse esimersi dal pensare che tutto l'oro profuso sui tetti e le gemme incastonate nelle immagini sacre rappresentano somme che sarebbe stato meglio spendere nella costruzione di ospedali, per ricoverarvi e curarvi almeno una parte della deforme umanità che striscia nelle vicinanze di quei tetri monumenti.

Quanto ai fregi scolpiti, esprimono figure così contorte che sembrano create apposta per destare ripugnanza in chi le guarda. La tecnica delle sculture è spesso impeccabile: ma i soggetti ch'esse rappresentano, i Brahma, i Vishnu, i Siva, e i loro innumeri cugini ed abbiatici, non sono meno ripugnanti dei malevoli sacri scimmiotti e delle macilente sacre giovenche che infestano tutto il sito.

Le manifestazioni invece dell'arte buddistica creano ben altra impressione. Mi è stato detto, da persone autorevoli, — perchè la mia ignoranza in materia è disgraziatamente crassa, — che gli Indiani impararono l'edilizia solo allorchè vennero a contatto con la civiltà greca in seguito alla spedizione di Alessandro Magno sulle rive dell' Indo. E infatti la scultura buddistica cominciò a fiorire solo parecchi secoli dopo la morte di Budda, quando Asoka, uno dei suoi più devoti seguaci, regnava sul Pungiab. Sotto il regno di costui iniziò il suo sviluppo la figura tradizionale del Budda meditativo, con la testa cinta d'una corona

di lumache (le lumache gli eran strisciate sulla testa di propria iniziativa, per proteggere da un'insolazione l'Illuminato che peregrinava senza cappello), coi lobi degli orecchi curiosamente allungati (allusione al peso degli orecchini che Budda aveva portato da giovane quando viveva nella reggia paterna), e con nel mezzo della fronte il segno che simboleggiava il terzo occhio, l'occhio della visione interiore.

Prima d'allora, prima cioè che gli Indostani avessero visto le statue degli Dei olimpici che Alessandro s'era portate seco perchè lo proteggessero nella spedizione, la figura di Budda non era mai stata riprodotta, sotto nessuna forma, ma egli era stato rappresentato sotto talune delle sue precedenti incarnazioni, nelle fattezze di un uccello, o di un elefante, oppure espresso mediante una lunga fiamma, simbolo delle sue idee alimentatrici di se stesse. Ma appena gli scultori buddisti ebbero imparata l'arte, s'affrettarono a ritrarre la figura del loro Budda, non solo, ma, come poi i pittori italiani del Duecento, si applicarono a riprodurre ogni possibile scena della vita del loro salvatore. I più belli esemplari dei lavori che eseguirono sono il Borobudur di Giava e il tempio di Angkor-Vat nel Cambodge, letteralmente coperti dalla base alla sommità, di fregi scultorii, la cui fedeltà d'espressione e chiarezza di osservazione non è mai stata superata dagli scultori occidentali.

Angkor-Vat fu probabilmente costruito nel dodicesimo secolo da genti originarie dell'Indocina, che crearono il cosiddetto regno di Khmer. Pare che questo regno abbia avuto termine nel quindicesimo secolo; ma dalle rovine si deduce facilmente che il tempio era stato iniziato sotto l'influenza dell'architettura buddistica, e proseguito poi sotto quella dell'architettura indostana, perchè gli Indù si erano impadroniti della regione ed avevano destinato il tempio all'adorazione di Vishnu.

Quanto al Borobudur, l'edificio era così densamente ricoperto dalla vegetazione, che quando i Portoghesi sbarcarono a Giava al principio del Cinquecento, nessuno ne scoprì l'esistenza. Fu realmente riportato alla luce solo pochi anni fa, quando si capì che non era un monticello ricoperto da arbusti, ma un enorme tempio buddista, consistente di vari loggiati sovrapposti, dai muri minutamente scolpiti, e contenente centinaia di statue di Budda.

I templi indù non erano chiese nel senso che noi diamo alla parola: erano piuttosto, un po' come il tempio greco o il tempio egizio, il domicilio abituale delle Divinità. Ma la « stupa » buddista non era nemmeno destinata a quest'uso: era un semplice tumulo, spesso di grandi dimensioni, fatto di terra o di macigni, che conteneva qualche sacra

reliquia dell'Illuminato. All'origine, la stupa probabilmente non era altro che il tumulo d'una tomba, e solo in seguito crebbe a mano a mano di proporzioni, come accadde anche delle Piramidi, ma, dissimilmente dalle Piramidi, assunse ogni sorta di forma. In Cina, per sempio, la stupa diventò pagoda. Le pagode cinesi, dai tetti così strani che affascinarono tanto i nostri antenati del Settecento, erano fatte di pietra o di legno, ma servivano allo stesso scopo delle stupe a cupola di Ceylan, o delle stupe cubiche del Tibet, o delle stupe a punta del Siam. Sotto la dinastia dei Sung esse raggiunsero grandi altezze, ed erano ricoperte, dalla cima alla base, con piastrelle colorate; ma non è mai stata scoperta una pagoda rotonda. Gli artisti cinesi non s'avventurarono mai a ideare forme nuove; restarono sempre fedeli alle tradizioni. E l'altra loro virtù caratteristica, tipicamente cinese, è, ed è sempre stata, la pazienza. Specialmente i bronzi, le giade, gli smalti, le porcellane e le terraglie dimostrano inequivocabilmente che la pazienza dei Cinesi può soltanto procedere dalla completa assenza del senso del deflusso del tempo.

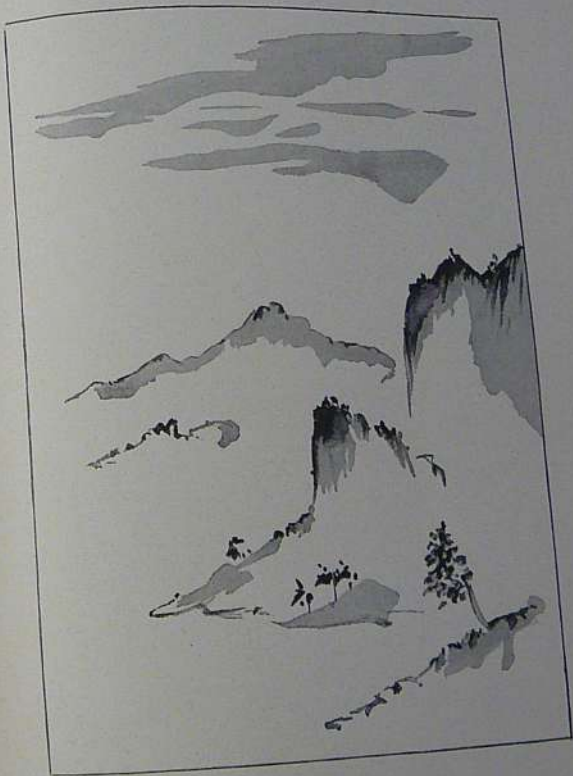
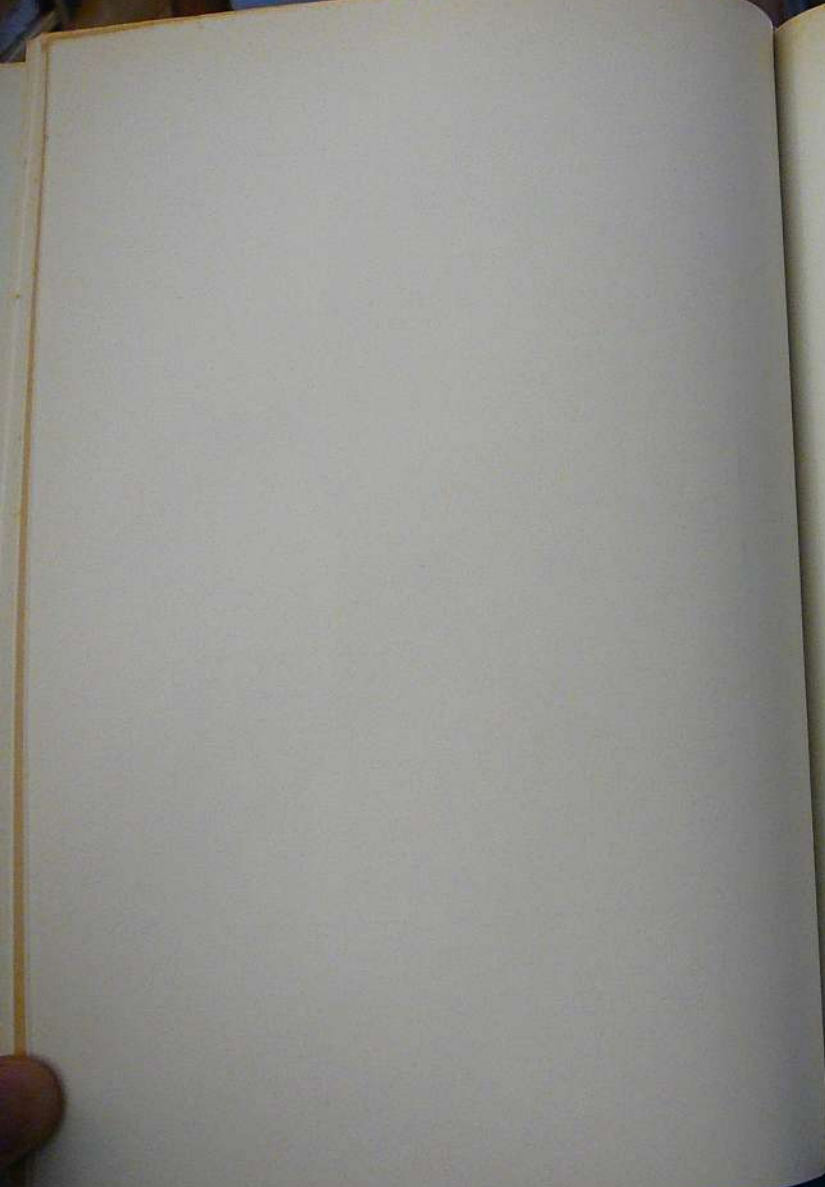
Il che è manifesto anche nei loro dipinti. Non che la loro esecuzione richiedesse molto tempo; al confronto dei quadri ad olio dell'Occidente, che richiedevano mesi ed anni, le pitture cinesi potevano eseguirsi in pochi minuti; ma l'artista cinese impiegava tutta la vita per acquistare quella particolare destrezza che gli permettesse di dire, con pochissime linee, quello che un artista occidentale poteva solo dire usando un barile di colori e con mille diverse gradazioni di luci e di ombre.

Si ode spesso ripetere che i pittori cinesi risultano di un ordine inferiore rispetto agli occidentali, pel fatto che non conoscono la scienza della prospettiva. Questo è vero, ma anzitutto gli antichi pittori cinesi preferivano ritrarre i paesaggi da qualche punto elevato, rendendo così meno necessaria la prospettiva (è noto che la prospettiva acquista molto maggiore importanza nei paesaggi piatti), e in secondo luogo sapevano conseguire gli effetti voluti senza darsi pensiero del « punto evanescente ». Anche Bach conseguì effetti armoniosissimi senza conoscere le moderne leggi dell'armonia !

Chi non ha dimestichezza coi dipinti cinesi si guardi dall'esigere troppo, sulle prime, se vuol evitare un disappunto. Si astenga dal contemplarne parecchi in una volta sola, altrimenti gli sembrerà di veder soltanto varie chiazze di colore prive di significato, e ne riporterà un'impressione di monotonia. Ma la differenza più notevole, fra l'arte orientale e quella occidentale, procede dalla differenza di concetto che gli artisti dell'Oriente si fanno, rispetto ai loro colleghi dell'Occidente, di

ciò che costituisce la bellezza d'un quadro. Gli Europei, se ne eccettuiamo i modernissimi, tendono all'accurata e minuta rappresentazione del soggetto. I Cinesi e i Giapponesi del periodo classico si limitavano invece ad abbozzare alcune poche linee essenziali, trascurando i particolari. Non che disprezzassero il valore dei particolari, perchè anzi sapevano, all'occasione, dimostrarsi acutissimi osservatori. Ma se un Inglese dipinge il Monte Everest, tutti gli Inglesi che hanno vista questa montagna accuseranno il pittore d'aver dimenticato di riprodurre quel tal crepaccio, o d'aver deformato quella tal guglia, e lo biasimeranno di non aver detto tutta la verità. Gli Orientali, dotati come sono di mentalità non scientifica, giudicherebbero assurde le osservazioni di questa fatta. Il quadro esprime lo spirito della montagna: chiunque l'ha vista non può non riconoscerla: dunque perchè esigere altri biocoli di neve a destra o lamentare l'assenza d'un nero macigno a sinistra? Dopo tutto, il dipinto non è un rilievo geologico: è una specie di rievocazione spirituale d'un paesaggio gradito. Non è una riproduzione fotografica: è un accenno, che dev'esser capace di ravvivare una visione, una sensazione, un sentimento.

Nel sesto secolo della nostra èra i primi predicatori buddisti sbarcarono nelle isole del Giappone, allora totalmente ignorate, al di là dei limiti del mondo civile, su per giù come l' Irlanda dei tempi anteriori alle Missioni. Ma anche dopo l'arrivo dei Buddisti, i Giapponesi non intensificarono i loro rapporti col continente. Diffidavano dei forestieri: come dimostrarono più tardi, quando i missionari cristiani vennero per convertirli dalle loro fallacie buddistiche. Poichè i missionari furono così arroganti da pretendere di insegnare ai Giapponesi anche il modo di governare il loro paese, i figli del Sol Levante espulsero dalle loro isole tutti i forestieri, inclusi i missionari cristiani. In quello stesso torno di tempo uno dei comandanti militari si dichiarò reggitore del paese, eclissando totalmente l' Imperatore, e mantenne al potere sè, o la sua dinastia, per vari secoli. Fu questo il periodo di Tokugawa, che durò dal 1603 al 1868, e in cui apparve una nuova forma d'arte che esercitò sull'arte dell'Occidente un influsso molto più potente di quello che avevano prodotto i pittori o i lavoratori di lacca cinesi. Alludo alla ben nota popolarissima forma dell'incisione giapponese nel legno.

Al principio queste incisioni venivano esclusivamente stampate in bianco e nero, ma gradatamente furono aggiunti alcuni colori. La stampa non veniva più eseguita a mano, come nei primi tempi, ma mediante torchi meccanici; e questo sistema di riproduzione venne così

Cina - Arte suggestiva.

altamente perfezionato che gli stampatori potevano usare tutti i colori
che volevano.

Furono appunto queste poco costose stampe giapponesi, molto
più che i dipinti cinesi, che resero nota ai pittori europei l'arte orientale.
E molti di costoro se ne innamorarono. Erano stufi della prospettiva.
Stavano naufragando in un oceano di minuzie accademiche. Avevano
scoperto una razza di pittori totalmente ignoranti della prospettiva che
nondimeno erano capaci di esprimere ogni sorta di emozioni, di rive-
lare la natura d'ogni sorta di paesaggio, e di far ciò col minimo sforzo
apparente e con la massima economia di tela e di colori.

È più che probabile che i Giapponesi abbiano potuto sviluppare
un proprio stile appunto perchè restarono isolati per tanti secoli che
avevano dimenticato le cose che avevano imparate dai Cinesi, tranne
quella virtù che avevano in comune con essi: l'amore per la natura.
Tra il 1750 e il 1850, tre grandi disegnatori giapponesi, Utamaro,
Hokusai e Hiroshige, disegnarono qualunque cosa potevano osservare:
paesaggi, uccelli, fiori, ponti, strade, cascate, marine, alberi, nuvole, e,
naturalmente, il loro sacro monte, il Fujiyama, riprodotto da tutti i
possibili punti di vista; e attori, attrici, ragazzi con l'aquilone, bim-
bette con le bambole; qualunque cosa, insomma, che attirasse la loro
attenzione o rallegrasse il creato.

Con un poco d'esercizio, chiunque può facilmente imparare il
« modo » di questo dipingere. Non occorre leggere trattati: basta esa-
minare molti dipinti, contemplarli, paragonarli. Prendere, per esempio,
un paesaggio di Brueghel il Vecchio o di Poussin, e raffrontarlo ad
una scena invernale di Fan K'uan (che visse quattro secoli prima, e
fu contemporaneo di Guglielmo il Conquistatore). Oppure comparare
un fiore di Ogata Korin (1661 - 1716) a un mazzo di fiori dell'olan-
dese D' Hondecoeter, oppure di Renoir. O uno dei corvi dello stesso
pittore giapponese con qualche dipinto di uccelli della scuola olandese
del Seicento. Oppure la ben nota onda di Hokusai con l'onda di Cour-
bet, o con quella del nostro Winslow Homer. Si vedrà quanto distin-
tamente l'arte dell'Oriente sia un'arte suggestiva; e a molti verrà fatto
di domandarsi se l'ammiraglio Perry sia stato davvero un benefattore
dell'umanità, quando consegnò al Mikado, il 14 luglio del 1853, la
famosa lettera con cui il presidente Fillmore lo invitava ad aprire il
suo Impero alle nazioni dell'Occidente.

CAPITOLO QUARANTAQUATTRESIMO

GOYA

L'ultimo dei grandi pittori universali.

L'arte del Goya è schiettamente spagnola come quella di Velasquez, come quella del Greco. Impossibile equivocare: nessuno prenderà mai per fiammingo o per italiano un quadro del Goya. Ciò nondimeno vi è nel suo modo una qualità che lo proclama « universale », lo addita come uno dei più alti esponenti delle varie manifestazioni culturali del suo tempo. Potete giudicarlo barocco, potete sostenere che son molti gli elementi rococò nella sua maniera, e non vi contraddirò; ma nei suoi ritratti si nota un tocco naturalista che raramente si riscontra nelle opere degli altri grandi maestri. E si nota ancora un'altra cosa. Quell'impressionismo, che tutti riteniamo essere stato la massima conquista artistica dell'Ottocento, è così patente in qualcuna delle tele del Goya, come quelle che riproducono le esecuzioni capitali perpetrate in Madrid nel 1808, che è lecito dubitare della correttezza delle nostre teorie al riguardo ed attribuire al Goya almeno una parte del merito della scoperta dell'impressionismo.

Egli appartenne a quel tipo d'artista che dorme senza spogliarsi e muore con la paletta in mano. Trascorse sul nostro pianeta ottantadue anni, per lo più procellosi. Perchè, sebbene stimato dai suoi contemporanei, ed insignito del risonante titolo di « Pittore di Corte di Sua Maestà Cattolicissima », ed immune dalla necessità di impegnare il tabarro per sfamarsi, il suo temperamento, simile a quello di Michelangelo, di Rembrandt e di Beethoven, gli impedì di trovar pace in questo mondo.

L'epoca in cui visse somigliava, sotto certi aspetti, stranamente alla nostra. Un'epoca di luminosi albori. Era sorta l'alba dell' Illumi-

nismo. La fratellanza degli esseri umani doveva inaugurare un'èra in cui la libertà e l'uguaglianza costituivano il diritto di nascita d'ogni singolo pargolo, alla collettività dei quali i caporioni facevano appello gridando scalmanati *Allons, enfants, de la Patrie*... Sfortunatamente la processione si incanalò per vie malcerte, e invece di sboccare ai piedi della Statua della Libertà si trovò inaspettatamente di fronte al patibolo. *Le jour de gloire est arrivé !*, sbraitava Robespierre, l'egregio amico della Virtù, srotolando gli elenchi dei condannati alla ghigliottina.

Mentre queste cose si svolgevano a Parigi, Goya dipingeva a Madrid i ritratti dei membri della famiglia reale. Dopo una tempestosa fanciullezza trascorsa a Fuendetodos, dov'era nato nel 1746, ed a Saragozza, dove imparò il mestiere, divenne un vagabondo, peregrinando in tutta la penisola con una « truppa » di toreri, e sfociando a Roma, dove arrivò malato e senza un soldo. Ma la sua robustezza fisica superò questo lieve contrattempo, e il suo pennello gli valse un secondo premio in non so qual concorso indetto a Parma: premio che gli fruttò denaro sufficiente per far ritorno a Saragozza. Di qui si trasferì a Madrid, dove Raffaello Mengs, un ebreo tedesco nato in Boemia da un padre danese, stava ricoprendo le volte e le pareti del palazzo reale con quelle figure degli Dei Olimpici che a lui assicurarono grande popolarità ma a noi moderni infondono, se le osserviamo, un senso di non reprimibile noia.

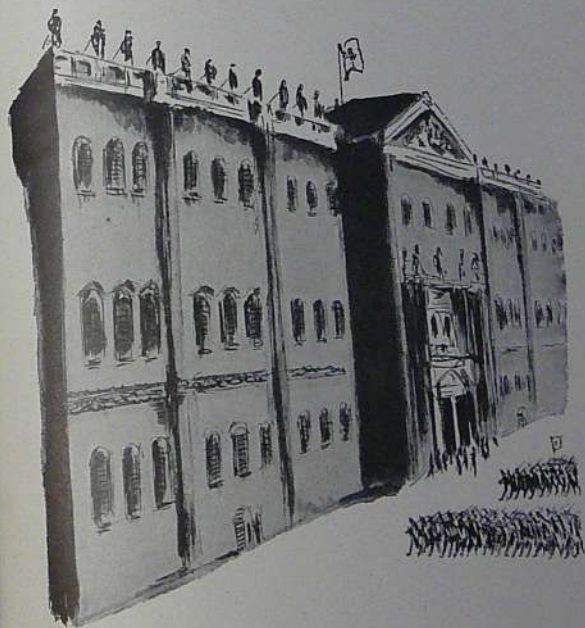
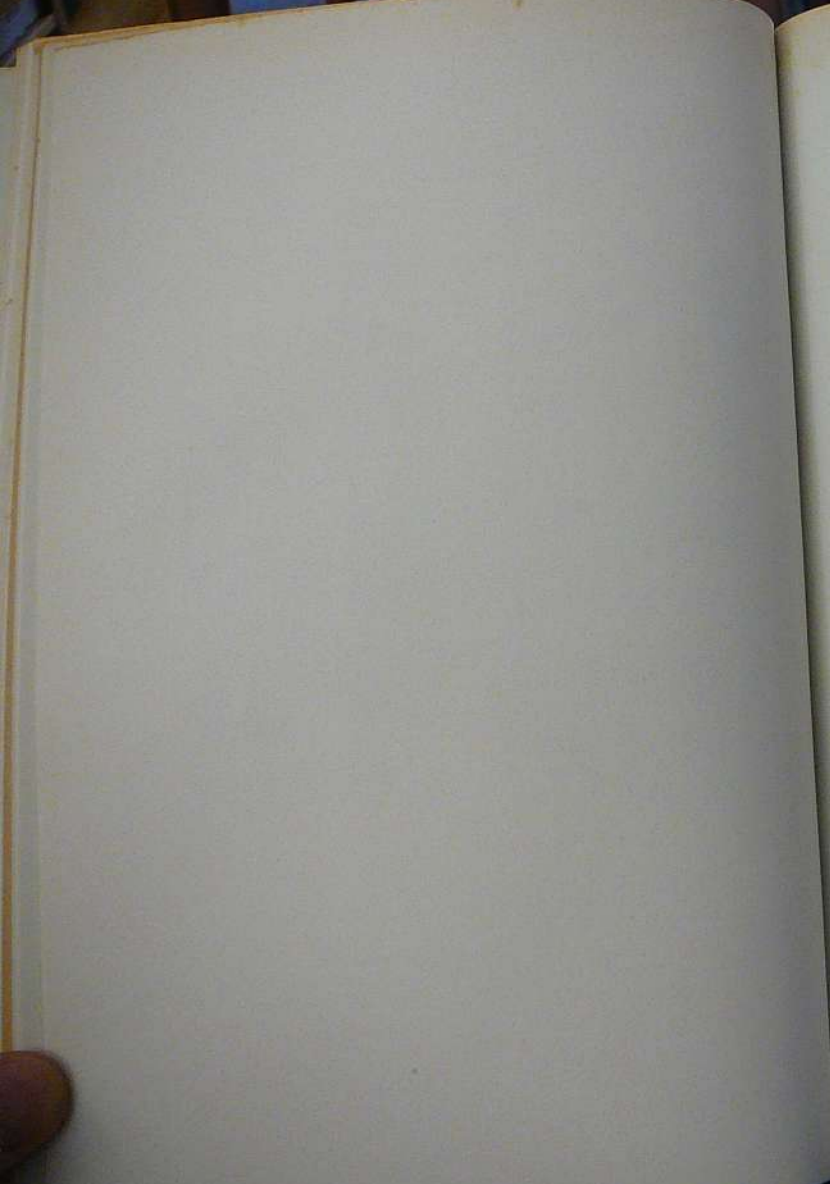
Per l'intercessione di questo Mengs, che era un pittore da strapazzo ma un buon diavolo, e volonteroso di soccorrere un collega nel bisogno, il Goya ottenne un impiego come disegnatore nella regia fabbrica d'arazzi, di cui il Mengs era appunto il direttore. Vi lavorò oscuramente per vari anni, finchè i suoi disegni, troppo ligi allo stile del Mengs per costituire vere opere d'arte ma tuttavia piacevoli dal punto di vista decorativo, attirarono l'attenzione del Re. Da quel momento, la carriera fu facile al Goya. Fu nominato direttore della Regia Accademia d'Arte, e poco dopo Pittore di Corte.

Il modo ch'egli allora prescelse per dimostrare la sua gratitudine al suo reale patrono, nonchè alla reale patronessa e alla loro reale nidiata, costituisce davvero uno dei più scandalosi episodi di tutta la storia dell'arte. Ad un esimio ritrattista è lecita, si sa, una certa qual latitudine nell'esibire le qualità meno amabili dei suoi patroni, se questi gli ispirano disgusto; ma Goya, con un solo dipinto, in cui ritrasse il Re e la sua Famiglia, fece di più, per distruggere il prestigio della regalità, di tutte le diatribe scritte dai giornalisti da trivio nei primi giorni della Rivoluzione. E l'incidente è tanto più deplorevole in quanto

nè il Re nè la Regina nè alcuno dei loro ministri sembrarono minimamente rendersi conto della brutalità con cui il grande pittore aveva avvilito l'ideale del divino diritto monarchico.

Quel quadro è un magnifico lavoro, e dimostra, senz'ombra di dubbio, che Goya conosceva il suo mestiere dall'alfa all'omega. Due o tre ore di posa gli bastavano; l'indomani consegnava il ritratto finito. Questa specialità gli tornò di immenso vantaggio in una celebre occasione, quando fu riferito al Duca d'Alva che il Goya aveva eseguito, della Duchessa, un nudo meraviglioso. Il Duca si sentì salire il sangue al viso e, risoluto a vendicar l'onore d'un Grande di Spagna, annunciò al pittore la propria visita; e quando arrivò nel suo studio, l'indomani, potè convincersi, e con lui i Grandi che lo accompagnavano, che il Goya era stato calunniato; il ritratto c'era, sì, ma la Duchessa era tutta vestita. Era bastata una notte al pittore per dipingere un secondo ritratto capace di placare le ire del furibondo marito.

La storiella non sarà vera, se dobbiamo credere a chi sostiene che il ritratto della Duchessa, vestita, fu eseguito dal Goya quando il Duca era già nel numero dei più. Dunque è probabile che il nudo non abbia sollevato lo scandaletto che ho or ora riportato; ma sollevò un altro scandalo, non più tardi di dieci anni fa, quando il Governo spagnolo, per celebrare il centenario della morte del grande pittore, ne fece riprodurre sui francobolli il nudo in questione. Questo provvedimento scandalizzò a tal segno le nostre emerite zitelle, che esse inoltrarono una petizione a Washington, chiedendo il divieto d'ammissione negli Stati Uniti del francobollo incriminato.

Frattanto in Francia gli eventi seguivano il loro corso normale. La *Marseillaise* era stata soppiantata dalla *Marche de l' Empereur*, e nel 1808 il re Carlo IV dovette cedere il trono a Giuseppe Bonaparte. Cessione che determinò una guerra civile, in cui i « lealisti » vennero vigorosamente sostenuti da un esercito inglese comandato da un Arturo Wellesley, creato Visconte di Wellington dopo la vittoria che riportò a Talavera sui Francesi. Goya aveva parteggiato per gli usurpatori, senza dimettersi dalla carica di Pittore di Corte, ma i suoi veri sentimenti li espresse in una serie di acqueforti, che rimarranno in eterno un documento di condanna degli orrori della guerra. Non ne raccomando l'esame a chi soffre di brutti sogni, perchè la maggior parte di esse può esser descritta, appunto, come una raccolta di incubi pittorici ossessionanti. Ma le scene sono di un' « attualità » impressionante; per molti versi identiche alle fotografie che vediamo ogni giorno sui giornali: mucchi di cadaveri mutilati e altri orrori, conseguenze inevitabili d'ogni guerra.

La grandiosità dinastica dell'arte del Settecento.

Nel 1822, quando aveva già settantasei anni, Goya varcò tutto solo i Pirenei e andò a stabilirsi a Bordeaux, dove ritrovò molti amici suoi, che la restaurazione dei Borboni aveva condannato all'esilio. Morì nella stessa città nel 1828. Era diventato completamente sordo, ma conservò fino all'ultimo chiarissima la vista. E ciò che i suoi occhi avevano veduto, la sua mano ritrasse fedelissimamente sulla tela o sulla carta, tramandando ai posteri il quadro esatto di una società che era morta per non aver saputo vivere all'altezza dei suoi ideali.

CAPITOLO QUARANTACINQUESIMO

LA MUSICA SCAVALCA LA PITTURA NEL FAVORE POPOLARE

E il centro di gravità della vita musicale europea si sposta verso settentrione.

L'arte del medio evo era stata il libro illustrato di quelli che non sapevano leggere. I quadri, le sculture, i manoscritti miniati, le tappezzerie, e via dicendo, dovevano assolvere la funzione di render familiari alle masse analfabete le Sacre Scritture.

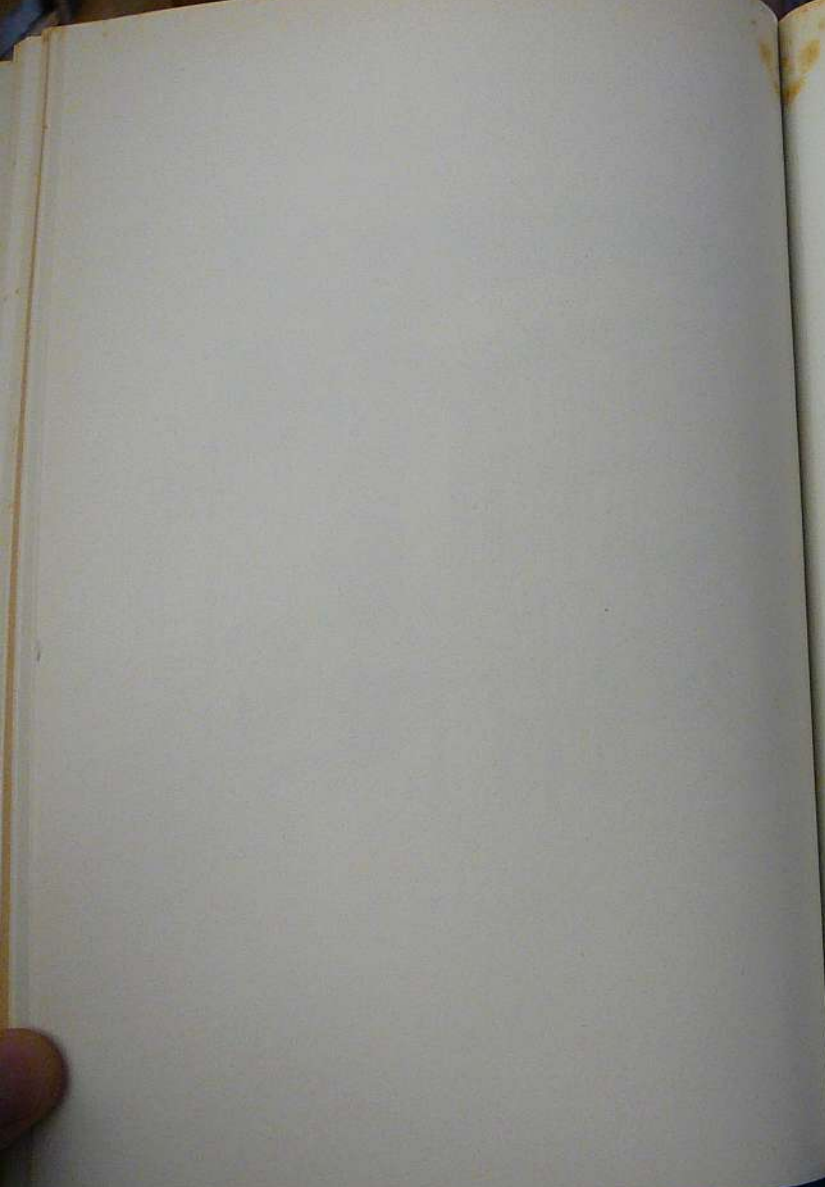
Quando la Chiesa intraprese il titanico compito di convertire al Cristianesimo una cinquantina di milioni di barbari, non tardò a scoprire come non fosse sufficiente fare appello unicamente agli orecchi dell'umanità. Gli uomini, per credere, volevan vedere. Così la Chiesa placò l'avversione che agli esordi aveva manifestata contro l'arte considerandola un retaggio del paganesimo; e valendosi dei servigi di pittori scultori incisori tessitori ordinò a tutta questa brava gente di raccontare la storia della vita terrena del Salvatore in termini pittorici abbastanza semplici da poter venire intesi da chiunque. Raggiunto questo obbiettivo, la Chiesa si servì della musica come d'uno strumento di propaganda; e verso la fine del Quattrocento la musica, come abbian visto, si affrancò dalla tutela della Chiesa e si lanciò per suo conto in un'altra carriera.

Appena si ritrovò nelle piazze del mercato e nelle fiere del contado, la musica procedette a passi da gigante. Al pubblico dava maggiori soddisfazioni che non i quadri di soggetti sacri appesi ai muri delle parrocchie o le statue dei Santi che presidiavano solenni i tetti delle cattedrali. A differenza d'un quadro o d'una statua, un'aria musicale costituiva un articolo facilmente trasportabile, che ciascuno poteva tenere con sè dovunque andasse. Il più miserabile cardatore di lana

Il quartetto

poteva possedere e godere un motivo musicale di Gluck esattamente come il nobile austriaco che invitava Gluck a dare un concerto nei suoi saloni.

In altre parole, la musica è un'arte molto più democratica della pittura. E appena gli strumenti risultarono abbastanza perfezionati da consentire la formazione di orchestre regolari, la musica riportò vittorie su tutti i fronti. La pittura, esiliata dalle chiese protestanti, riparò nelle case private o cercò rifugio nei musei. Mentre la musica si diffuse trionfante per tutte le arterie del mondo civile, ed ora, con l'aiuto del cinema sonoro e della radio, mira a conquistare il mondo intero.

La camera di lavoro di Bach a Lipsia.

CAPITOLO QUARANTASEESIMO

BACH, HÄNDEL, HAYDN, MOZART E BEETHOVEN

Lo Stato maggiore conduce l'esercito degli umili maestri di musica a una brillante vittoria.

BACH

Nato ad Eisenach, 23 marzo 1685. Musico di Corte a Weimar, sotto il duca Giovanni Ernesto. Organista nella nuova chiesa di Arnstadt, 1704. Organista nella chiesa di San Biagio a Mülhausen, 1707. Organista di Camera e di Corte a Weimar, 1708. Direttore di concerto alla Corte di Weimar, 1714. Direttore d'orchestra alla Corte del Principe di Anhalt, 1717. Direttore di coro e cantore nella chiesa di San Tommaso a Lipsia, 1723. Morto il 28 luglio 1750.

Cronologia semplicissima, priva di fasto e di clamore, ma scritta di pugno di Filippo Emanuele Bach figlio del grande Sebastiano. Nei due secoli precedenti, la famiglia Bach aveva prodotto tanti musici, che nella Germania centrale il nome era considerato quasi come un sinonimo di *Spielmann*, o musicante. Eisenach, la cittadina della Turingia che diede i natali a Sebastiano, aveva già avuto il suo momento di celebrità storica, perchè nelle sue strade Lutero, cantando per guadagnarsi il pane quotidiano, attirò su di sè l'attenzione di quella famiglia Cotta che poi lo aiutò a far carriera. A poca distanza da Eisenach sorgeva il magnifico castello romanico di Wartburg, il celebre luogo di convegno dei *Minnesinger* medioevali che Wagner immortalò nel *Tannhäuser*, e dove Lutero andò a nascondersi nel 1521 per ultimare la traduzione della Bibbia.

Rimasto orfano a dieci anni, Sebastiano fu allevato da uno dei suoi fratelli, Giovanni Cristoforo, che faceva l'organista in un villaggio vicino, e che gli insegnò a suonare il violino. Sospinto dalla sua passione ingenita per la musica, pare che desiderasse studiare i lavori dei

compositori Froberger e Pachelbel, sui manoscritti che il fratello teneva in una credenza chiusa a chiave. E poichè il fratello rifiutava di assecondarne il desiderio, Sebastiano aveva trovato il modo la sera, mentre tutti dormivano, di sottrarre dal cassetto i fogli degli spartiti facendoli passare dalle fessure, e li ricopiava al chiarore della luna. Si vuole attribuire a questo episodio della sua fanciullezza la causa della cecità che lo colpì prima che fosse vecchio.

Scrivo più volentieri di Bach che di qualunque altro compositore, ma è uno di quei grandi ai quali bisognerebbe dedicare tre volumi, e di cui riesce difficile parlare succintamente. La sua produzione riempie ben 60 volumi della « Bach Gesellschaft », fondata cento anni dopo la sua morte, quando i suoi lavori erano per la massima parte già quasi dimenticati. Questa società editrice incontrò grandi difficoltà nel raccogliere tutti i suoi manoscritti. Alcuni erano stati venduti, altri regalati, molti rubati o perduti. Se vi càpita di sentire i *Concerti del Brandeburgo*, tenete presente che Bach stesso non li sentì mai suonati, e che dopo la morte dell' Elettore di Brandeburgo si vendevano per due soldi la copia.

La sua produzione totale copre si può dire, tutto il campo della musica ad eccezione dell'opera, nel senso moderno della parola. Durante tutta la sua vita egli godette invero di condizioni favorevolissime al lavoro. Si sposò due volte; dalla prima moglie, che era una sua cugina, Maria Barbara Bach, ebbe sette figli, due dei quali, Guglielmo Friedemann e Carlo Filippo Emanuele, diventarono ottimi musici; e dalla seconda tredici. Fu per quest'ultima che Bach compose quel graziosissimo *Klavierbüchlein* che serve ancor oggi di testo a chiunque esordisca nello studio del pianoforte; era figlia d'un musicante della corte di Weissenfels, possedeva una buona voce di soprano, e tra un parto e l'altro si prestava amorevolmente a ricopiare i manoscritti del marito.

Uno dei figli del secondo letto, Giovanni Cristiano, fece una carriera brillante. Compose opere che incontrarono il gusto popolare; le diresse a Milano, a Napoli, a Parigi, a Londra. Nella capitale inglese diventò, sotto il nome di Giovanni Bacchi, il maestro di musica alla moda, che le famiglie nobili si contendevano a suon di sterline. Teneva carrozza e cavalli, e si faceva pagare mezza ghinea le lezioni di mezz'ora. Vendette una delle sue opere a Parigi per diecimila franchi. Il massimo introito annuo che suo padre registrò, lavorando dodici ore al giorno ad una mezza dozzina di composizioni differenti, fu di settecento talleri.

Quanto alle cariche onorifiche che nel non illuminato Settecento avevano pur tanto valore, la più alta che Sebastiano Bach potè ottenere fu quella di Compositore di Corte presso l' Elettore di Sassonia; e per

ottenerla presentò per tre anni consecutivi certe petizioni formulate con così abbietta umiltà che a leggerle oggi si prova un vero disagio. Ma Bach viveva in un'epoca in cui quel titolo elettorale conferiva molto prestigio a chi era costretto a sostentarsi mediante il suo lavoro: e senza di esso egli non avrebbe mai potuto spuntarla contro i suoi patroni della scuola della chiesa di San Tommaso, coi quali leticava continuamente.

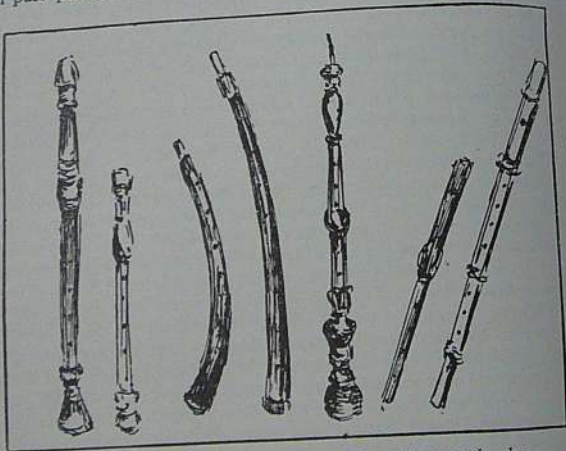
I degnissimi magistrati e gli ottimi cittadini di Lipsia ebbero così scarsa comprensione del suo genio che lasciarono passare totalmente inosservata la sua *Passione di San Giovanni*, con la quale egli aprì la sua carriera ufficiale in quella città, ed anche la *Passione di San Matteo* ch'egli compose sei anni dopo, nel 1729. Uno solo dei critici musicali del tempo osservò che era musica più adatta alle sale da concerto che alle chiese; e fu probabilmente a causa di questa critica che Bach abbandonò questo genere di composizioni.

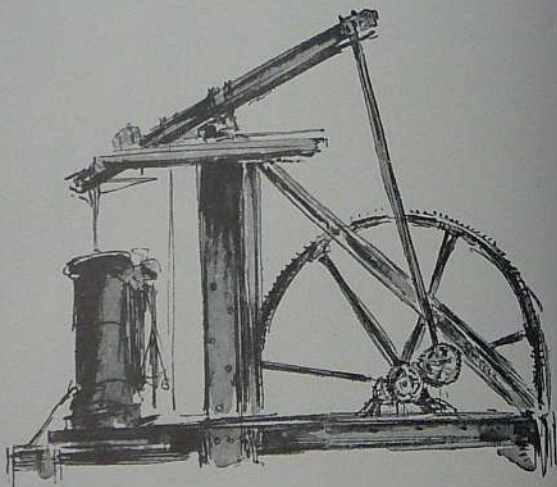
Ma nemmeno i suoi lavori minori riuscivano ad incontrare favore tra i suoi superiori diretti. Questi lamentavano ch'egli si prendeva troppe libertà con la musica da chiesa, e deprecavano il suo « inescusabile malvezzo di improvvisare in stile arbitrario ». Per sottolineare il loro malcontento, quei cervellini gli proibirono, mentre egli procedeva a riorganizzare i cori, di licenziare i cantori deficienti per sostituirli con altri di sua scelta. Se non sapeva fare col materiale a sua disposizione, rassegnasse pure le dimissioni e facesse pur ritorno là donde era venuto.

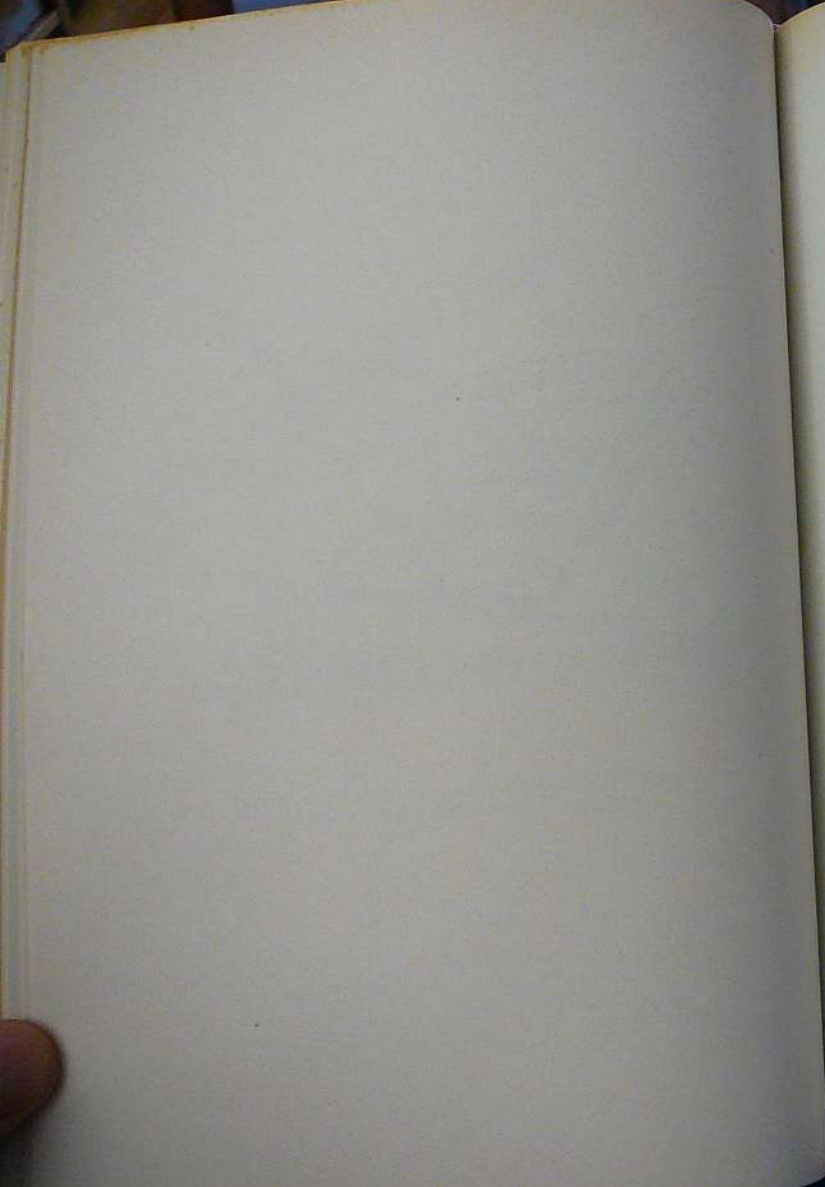
Bach s'indignava, naturalmente, ma non lo lasciava vedere. Aveva una coscienza esatta del proprio valore. Ed era un ottimo cristiano. Se al Signore piaceva di mandargli quelle tribolazioni, era segno che se le meritava. D'altra parte, il Signore gli riservava anche qualche compenso. Non era stato ricevuto dal possente Re di Prussia? Sicuro! Filippo Emanuele era uno dei suoi musici di corte, e il Re gli aveva detto che conosceva la fama di suo padre, e che voleva conoscerlo personalmente; lo aveva invitato a Potsdam, niente meno! Bach aveva 62 anni, ma non esitò ad affrontare tutto il viaggio fino alla capitale della Prussia. E il Re fu informato che il vecchio era arrivato, e che aspettava l'onore di essere ricevuto da Sua Maestà per tributarle i suoi umili ossequi.

E allora accadde una cosa incredibile; inaudita; non meno strabiliante di quella accaduta a Versailles quando il Re Sole aveva permesso al suo caro Molière di sedere al suo cospetto. Il Re di Prussia disse testualmente: « Fatelo entrare direttamente qui! », e lo accolse con la massima cordialità, e gli fece esaminare tutti i suoi pianoforti nuovi; e lì, davanti a tutti i presenti, Sua Maestà gli diede senz'altro un tema da ricamarci sù all'improvviso. E Bach improvvisò così bene che Sua Maestà si compiacque calorosamente con lui, e rinunciò ad un concerto

di flauto per trascorrere tutta la sera col maestro di musica che veniva da Lipsia.

Chi sa che scalpore produsse a Lipsia il resoconto di tanto avvenimento! No, invece. I Sassoni non se ne commossero per niente. Per loro, Sebastiano Bach era semplicemente uno dei tanti Bach, un direttore di cori a settecento talleri all'anno. Quando pubblicò, verso la fine della sua vita, l'incomparabile *Arte della Fuga*, se ne vendettero trenta copie sole, e l'editore per rifarsi dovette disfarsi dei rami dello spartito, al puro prezzo del rame!

Questi erano i soli strumenti all'infuori di quelli a corda che fossero a disposizione dei compositori ai tempi di Bach e di Händel

Ma pochi individui hanno attraversato la vita con tanta serenità, e meno ancora hanno dimostrato tanta magnanimità nel perdonare le offese. Fu un indefesso lavoratore, eccellente suonatore d'arpicordo, il più celebre organista del suo tempo, bravo anche nel violino e nella viola. E il numero delle sue composizioni, per voce e per ogni sorta di combinazione strumentale, è così alto che vien fatto di dubitare della loro autenticità: ma basta esaminarle, per convincersi che son tutta roba sua. In ognuna di esse si riconosce il suo tocco inequivocabile.

Ammiriamo la macchina a vapore di Giacomo Watt
a causa della semplicità della sua logica...

... e per l'identica ragione ci risulta bella la sonata di Bach intitolata *Il Clavicembalo ben temperato.*

È più difficile produrre una spuria cantata di Bach che contraffare un'acquaforte di Rembrandt.

Bach morì di morte improvvisa. Pochi giorni prima, il cieco stava dettando a suo genero un canto corale, che aveva intitolato *Nell'ora del maggior bisogno*. Sentendo prossima la sua ora, ne aveva modificato il titolo nel modo seguente: « Sto al cospetto del tuo Trono, o mio Dio ».

Molti storiografi di musica sembrano meravigliarsi che Bach, che senza dubbio era consapevole della propria statura, abbia accettato con tanta rassegnazione l'indifferenza del pubblico verso la sua musica, perchè in realtà la sua opera gli fruttò ben scarso riconoscimento pubblico, all'infuori di quello di Federico il Grande. Bach inoltre non poteva non essersi reso conto che, mentr'egli viveva l'oscura vita del « musico municipale », il suo rivale Händel, che sdegnava di fare la sua conoscenza e forse non gli avrebbe nemmeno stretto la mano, godeva di molta popolarità e stava facendo denari a palate. Ma Sebastiano Bach era di sentimenti troppo elevati e cristiani per dar retta alla voce dell'invidia.

E d'altra parte Bach aveva avuto la sfortuna che per i posteri invece fu una fortuna, di nascere per così dire in una zona crepuscolare tra l'antico e il nuovo ordinamento politico. I furori religiosi dei due secoli precedenti si erano assopiti, era sottentrata la reazione, la gente era avida d'una musica che servisse a svagarla, come sempre accade nei periodi postbellici. Accettò come un sollievo le facili e gaie melodie dell'opera italiana, che non la costringevano alla fatica di risolvere complicati problemi di contrappunto. Bach aveva compreso che era inutile combattere questa inevitabile reazione. La musica italiana fu il *jazz* del Settecento e dell'Ottocento; e Bach non era uomo da mettersi a far concorrenza al *jazz*.

Sotto questo aspetto Bach ebbe alcuni punti di affinità con l'altro celebre cittadino di Eisenach, Martino Lutero. Come Lutero non era stato il pioniere di una nuova idea, ma piuttosto l'ultimo difensore della fede medioevale, così Bach non fu il pioniere di una nuova forma di espressione musicale, ma piuttosto l'ultimo dei grandi musici medioevali. Questo è un fatto che viene facilmente trascurato; ma spiega molte cose. Al nostro orecchio la musica di Bach può suonar fresca, diciamo pure moderna; ma solo per i suoi valori universali e perciò sempre attuali, come alcuni affreschi di Giotto o certi dipinti di Jan van Eyck.

Osservando il problema sotto questa luce, si capisce facilmente perchè Bach non sia riuscito a scuotere l'indifferenza dei suoi contemporanei, che lo chiamavano « il parruccone ». Le parrucche ch'egli continua-

va ad usare erano d'un vecchio tipo che nessun giovanotto elegante avrebbe osato portare. E la sua musica era come le sue parrucche. Apparteneva ad un passato al quale il pubblico voltava deliberatamente la schiena perchè gli rievocava secoli di miseria. Pur riconoscendo il genio di Bach, non sapevano che farsene. Era un parruccone d'altri tempi.

Noi, che non condividiamo i pregiudizi dei giovanotti eleganti di quel tempo, siamo invece in grado di riconoscere in Bach il massimo esponente della nobiltà della musica di tutti i tempi, il compositore che pose le fondamenta alla musica del futuro.

HÄNDEL

Georg Friedrich Händel nacque, come Bach, nel 1685, ma visse nove anni di più del suo grande emulo, e fu sepolto a Londra nell'Abbazia di Westminster con tutti gli onori dovuti al maestro di musica di S. M. il Re Giorgio I.

Suo padre, chirurgo-barbitonsore di Halle an der Saale, voleva farne un avvocato, ritenendo che le scale di Guido d'Arezzo non lo avrebbero portato in alto. Il figlio infatti iniziò il corso di legge alla università, ma senza smettere di suonar l'organo in chiesa. E la sua bravura nella musica gli valse la benevolenza di più d'un patrono delle arti, che gli propose di andare a perfezionarsi in Italia, offrendogliene anche i mezzi finanziari. Ma Händel rifiutò ogni sussidio, e si propose di recarsi in Italia solo quando avesse economizzato abbastanza denaro per pagarsi il viaggio.

Il successo della sua opera *Almira*, rappresentata ad Amburgo nel 1705, gli offrì la possibilità di mettere in esecuzione i suoi disegni; valicò le Alpi e trascorse tre anni a Napoli, Roma, Firenze e Venezia. Assorbì così agevolmente lo stile italiano, che tutta l'Italia acclamò con entusiasmo il « famoso Sassone » dovunque si presentasse.

Durante il suo soggiorno nella penisola accadde un fatterello, che cito per sottolineare l'entità dei progressi compiuti dalla tecnica strumentale in poco più di due secoli. Corelli suonava sul violino un pezzo composto da Händel, e arrivò a una pagina scritta nella settima posizione. Rifiutò d'andare così alto. Disse che il violino non poteva produrre toni piacevoli al di là della terza posizione. Händel si fece dare il violino di Corelli e gli mostrò invece che era capacissimo di produrre piacevolissimi toni anche in settima. Ma da quel giorno egli evitò scrupolosamente le alte regioni. E questa è una delle ragioni per cui Händel gode di tanta popolarità tra i dilettanti: non esige troppo dalle loro capacità tecniche. Bach non si dava alcun pensiero dell'esecuzione:

eseguissero dell'altro. Händel, al contrario, conosceva il suo pubblico. E Händel morì ricco. Bach morì povero.

Non che la carriera di Händel sia stata sempre facile. Parecchie sue composizioni conobbero un totale insuccesso. Reduce dall' Italia in Germania, accettò la carica di maestro di cappella alla Corte dell' Elettore di Hannover; ma ragguagliatosi sulle luminose possibilità aperte a Londra ai musicisti di talento, varcò la Manica. Il suo soggiorno vi fu così redditizio, che chiese ed ottenne dall' Elettore un anno di permesso, e, spirato questo, rinunciò a ritornare nel suo paese natale.

Accadde che la regina Anna morì, e le succedette sul trono non altri che l'ex-patrono di Händel, l'Elettore di Hannover. Per propiziarselo, ed evitare l'accusa di diserzione, Händel compose allora quel pezzo che tutti conoscono sotto il nome di *Wassermusik*, perchè servì ad allietare le Loro Maestà in un'escursione che fecero in barca sul Tamigi. Il Re ne fu così compiaciuto, che perdonò il suo ex-maestro di cappella, e gli assegnò uno stipendio di quattrocento sterline all'anno, che poi elevò a seicento.

Ma a Londra Händel non tardò a dover lottare aspramente per non farsi battere dalla concorrenza italiana, perchè gli Inglesi continuavano ad essere appassionatissimi di musica italiana, ed è memorabile la vittoria ch'egli riportò su uno dei suoi rivali, il Buononcini, discreto compositore di musica leggera. Händel riuscì a dimostrare che il Buononcini in un suo madrigale aveva plagiato una melodia di Antonio Lotti, l'organista di San Marco di Venezia. Incapace di discolparsi, il Buononcini dovette abbandonare l' Inghilterra.

Il lato più curioso di questo episodio sta in ciò che Händel stesso fu uno dei più scaltri ladri musicali che siano mai vissuti. E se ne vantava, per giunta. « Perchè no ? » domandava con ingenuità tutta tedesca. « Quell'asino non sapeva come presentarli, i suoi motivi; io lo so ». E aveva perfettamente ragione.

Nello scrivere era trascurato al massimo grado: tutto l'opposto di Sebastiano Bach. Gli bastava « indicare » la musica, così che gli esecutori afferrassero l'idea che aveva in mente. Il resto gli pareva perdita di tempo e di energia. Non che fosse pigro, tutt'altro. Le sue opere, pubblicate dalla « English Händel Society », riempiono cento grossi volumi. Quarantuna opere italiane, due oratorii italiani, due Passioni tedesche, diciotto oratorii inglesi, cinque Te Deum, quattro inni per incoronazioni, trentasette sonate strumentali, venti composizioni per organo . . . e mi dispenso dal citare il resto dell'elenco.

E non si contentava di comporre tutta quella roba, e di dirigerne

l'esecuzione, e di suonar l'organo lui stesso, ma anche pretendeva fare da regista e sovrintendere ai particolari tecnici dell'esecuzione. Alla fine s'affaticò tanto che fu colto da un attacco di apoplessia, così violento che avrebbe atterrato un bue. Ma non atterrò il nostro Giorgio Federico, il quale sgattaiolò alla chetichella in una stazione termale del continente, dove ogni giorno stava a macerare nell'acqua bollente per durate tre volte superiori a quelle normali; e appena si considerò ristabilito, tornò in Inghilterra, abbandonò Covent Garden e l'opera e si dedicò a comporre oratorii per il teatro di Haymarket, finchè accettò un invito di recarsi a Dublino, dove non era mai stato e perciò non aveva nemici.

Questa sua accettazione permise agli Irlandesi di essere i primi a conoscere, e ad applaudire freneticamente, il suo *Messia*. Händel stesso preferiva il suo *Sansone*, ma tutti i sudditi delle Isole Britanniche adottarono il *Messia* come l'oratorio di loro esclusiva proprietà; soprattutto dalla sera che Re Giorgio sorse in piedi durante il famoso coro dell'*Alleluja*. Da quel giorno gli Inglesi decretarono che era da maleducati ascoltare quel pezzo stando seduti. Io mi sono spesso studiato di scoprire perchè si possa pacificamente sedere durante l'esecuzione della *Fuga per organo in sol minore* di Bach, e si debba invece scattare in piedi sentendo le note del coro dell'*Alleluja*. Pare che gli Inglesi lo considerino un po' come il loro inno nazionale; e su quest'argomento è meglio tacere, per non urtare suscettibilità.

Non vorrei che da queste oziose osservazioni il lettore deducesse che il mio atteggiamento mentale verso Händel sia men che rispettoso. Il suo genio è così vigoroso che, a parte i suoi plagi e i suoi affrettati metodi di composizione, io sono il primo a riconoscerlo grande fra i più grandi. Sei anni dopo la sua morte, un bimbo-prodigio che tutta Europa applaudiva dedicò alla regina Carlotta una delle sue sonate per violino, e nella sua lettera di dedica, indubbiamente dettata da suo padre (Mozart il Vecchio), esprimeva la speranza di poter un giorno, con la benevola assistenza di Sua Maestà, emulare « Händel e Hasse ». Il fanciullo non aveva nominato Bach : passati vent'anni dalla sua morte, il grande Sebastiano era già stato dimenticato da tutti. Mozart nominava invece, con Händel, quel Giovanni Adolfo Hasse, il cui nome stentiamo a trovare anche nelle più accurate enciclopedie musicali, ma che compose, alla tedesca, più di cento opere italiane, che ai suoi tempi incontrarono un discreto successo. Ciò dimostra fino a qual segno la musica vada soggetta, al pari della moda femminile, al mutevole gusto dell'umanità !

Mozart.

HAYDN

Franz Joseph Haydn nacque quasi un secolo dopo Händel e Bach, e un quarto di secolo prima che Mozart rallegrasse il mondo col suo sorriso fiducioso: egli fu come un ponte di collegamento tra la musica antica e la nuova. Sono pochi i geni che abbiano saputo recitare, con la stessa grazia di questo semplice contadino croato, la difficile parte del Padre Nobile. Non ho mai capito perchè si sia generalizzato l'uso dell'appellativo di « Papà Haydn » con cui si continua a designarlo, dato che quando morì, a settantasette anni, era ancor giovane di spirito come ai giorni in cui le sue ragazze lo avevano fatto espellere dal coro di Santo Stefano di Vienna.

Suo padre era un carradore di Rohrau, villaggio situato sull'antico confine tra l'Austria e l' Ungheria. La famiglia Haydn era di origine croata, ed a Franz Joseph spetta il merito di aver introdotto nella musica dell'Occidente le arie popolari croate, come più tardi Liszt doveva introdurvi le melodie ungheresi. Segnalatosi da bambino nel coro della sua parrocchia, fu accolto in quello della cattedrale di Santo Stefano a Vienna, ma come ho accennato di sopra ne fu scacciato per indisciplinatezza. Trovatosi in mezzo alla strada, s'ingegnò di fare allegramente la vita del monello finchè Metastasio, — che invariabilmente compare sotto le spoglie di un mago benefico nella vita di quasi tutti i musici del Settecento, — s'interessò a lui e lo soccorse. Niccolò Porpora, cantore, e compositore di varie opere già fortunate ma ora totalmente dimenticate, lo prese come servitore, e apprezzandone il talento gli insegnò a comporre. E così, arricciando le parrucche del padrone e stirandone le tuniche, Haydn imparò l'arte, finchè il Barone di Fürnberg, ricco proprietario austriaco, la nominò direttore della sua orchestra privata.

Nelle stesse funzioni Haydn passò poi al servizio del Conte von Morzin, boemo, che teneva un'orchestra di quindici ottimi musici, e compose dei trio, dei quartetti, delle sinfonie, dei ballabili, qualunque cosa gli venisse richiesta. Due anni più tardi fu assunto come maestro di cappella dal principe Paolo Antonio Esterhazy, ungherese, al cui servizio rimase per oltre trent'anni.

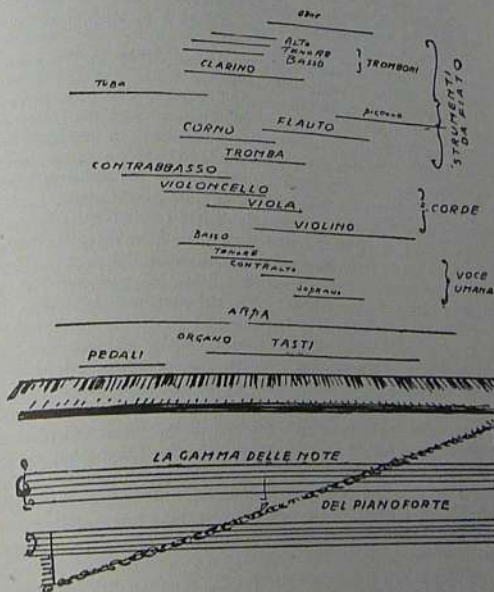
Aveva sposato la figlia d'un barbiere viennese, gelosa, bisbetica, una vera Santippe, e non potendosene sbarazzare (il divorzio non esisteva) si ingegnò pacificamente a sopportarla senza perdere il suo buon umore. L'orchestra Esterhazy era piccola, ma valente. Haydn compose musica a barili: cinque Messe, trenta sonate per pianoforte, una dozzina di opere, quaranta quartetti, cento sinfonie per orchestra, concerti per ogni sorta di strumenti, e una intera risma di pezzi per violino

baritono. Questo strumento era una viola da gamba, d'una varietà che il principe Esterhazy prediligeva, e che godette d'una certa popolarità nel Settecento. Se ne può ancora trovare qualcuno nei migliori musei, ma son rari.

Sfogliando le cronache musicali di quei tempi, troviamo che Haydn vi veniva di solito qualificato come il compositore la cui musica era « pubblicata » in tutta Europa. La cosa può passare inosservata, ma costituisce un evento importante, che segna una svolta decisiva nello sviluppo della vita di tutti i musici. Prima di lui, ben pochi compositori ottenevano la soddisfazione di veder stampati alcuni dei loro pezzi. Ho già accennato alla trascuratezza di Händel nello scrivere. Bach stesso, altrimenti così preciso, indulgeva spesso all'abitudine di indicare le sue idee per mezzo di segni per così dire stenografici, che a noi risultano quasi indecifrabili, e che sembrano rivelare che egli non attribuisse un gran valore a ciò che stava scrivendo. Ma perchè avrebbero dovuto, i musici di quei tempi, darsi la briga di risultare più precisi ed accurati ? Sapevano benissimo che dopo l'esecuzione i loro spartiti venivan messi via in qualche cassetto, se non usati per accendere il fuoco: nessuno si sognava di pubblicarli. Erano per lo più pezzi composti per qualche determinata circostanza, per celebrare un funerale, per festeggiare una solennità, e via dicendo, e dopo aver assolto la sua funzione il pezzo cessava di interessare. E poichè i compositori si rendevano conto di questo carattere transitorio delle loro opere, rifuggivano dal fastidio di scrivere con soverchia accuratezza.

Il grande mutamento nel loro stato sociale — e quindi economico — avvenne nella seconda metà del Settecento. Haydn fu il primo dei compositori che ne trasse beneficio. Benchè la famiglia Esterhazy continuasse a rappresentare la fonte principale dei suoi mezzi di sussistenza, egli tuttavia cominciò a riscuotere, sia pure in proporzioni minime, i diritti d'autore sulla pubblicazione delle sue composizioni. Mozart stesso, esasperato dalla ristrettezza di vedute del suo principale, l'Arcivescovo di Salisburgo, non aveva esitato a troncare i rapporti che lo legavano a lui, e aveva sperato di potersi guadagnare il pane facendo pubblicare i suoi lavori; ma fallì nell'impresa, e cadde a metà strada, esaurito dall'immane fatica. Beethoven fu il primo, fra i grandi musici, che riuscì a sostentarsi mediante la vendita delle sue composizioni. Questo fu sotto un certo aspetto il più grande mutamento che avvenne nella vita di tutti i musici da quando Guido d'Arezzo aveva fornito loro un sistema pratico di notazione.

Nella sua vecchiaia Haydn viaggiò molto. Si recò due volte in Inghilterra, dove il terreno gli era già stato preparato da Händel.

L'Università di Oxford gli decretò il titolo di dottore in musica. Al suo ritorno la città di Bonn lo accolse con molta solennità, facendo eseguire una cantata composta in suo onore da un giovane pianista chiamato Ludwig van Beethoven. Papà Haydn lodò la composizione

La tavolozza del compositore

ed invitò il suo autore a venire a stabilirsi a Vienna, come suo discepolo. Aveva già avuto un altro discepolo che si era fatto un nome: un bravo ragazzo di Salisburgo, che si chiamava Mozart.

Ciò avveniva nel 1792. Nel gennaio del 1794 Haydn ritornò a Londra e vi rimase fino al luglio del 1795. Poi si stabilì definitiva-

mente nel quartiere di Mariahilf in Vienna, onorato da tutti, amato da molti, compositore di così alta fama internazionale che Napoleone, quando conquistò la capitale austriaca, ordinò che un picchetto d'onore montasse di guardia al palazzo abitato da chi aveva composto l'inno nazionale austriaco (che si trova riprodotto nel celebre quartetto « Kaiser »). Nel 1799 Haydn compose l'oratorio intitolato *La Creazione*, e nel 1801 *Le Stagioni*. Passò all'immortalità il 31 maggio 1809.

Quale è, oggi, l'importanza che Haydn riveste ai nostri occhi? Anzitutto, egli fu il primo compositore che dedicò tutte le sue energie allo sviluppo dell'orchestra. E fu anche il primo a scoprire la vastità del campo, fino allora inesplorato, della musica popolare. Come contadino, conosceva tutte le vecchie canzoni del popolo croato. Nelle opere e negli oratorii si attenne alla vecchia scuola ed osservò rigorosamente le formule di un'epoca tramontata; ma nel campo dell'orchestra Haydn fu davvero il primo dei grandi moderni. Filippo Emanuele Bach, il figlio di Sebastiano, aveva già tentato di fare i primi passi in questa direzione, ma non aveva mai potuto disporre di un'orchestra buona. Haydn ebbe invece la fortuna di essere patrocinato dal principe Esterhazy, appassionato di musica e ricco a milioni, che permetteva al suo direttore d'orchestra di scritturare i migliori suonatori del tempo.

I concerti Esterhazy erano trattenimenti privati, ai quali il Principe invitava pochi amici ogni qualvolta Haydn gli presentava un nuovo quartetto, o trio: forma musicale che un uditorio limitato e scelto apprezza più d'ogni altra. Sulle prime non mancarono i critici che disapprovavano l'abitudine di Haydn di introdurre in una sinfonia o in un quartetto le arie popolari o i motivi da minuetto. Era per loro un sacrilegio, paragonabile a quello che noi non mancheremmo di deplorare se un pianista moderno, eseguendo la *Nona* nel più puro stile beethoveniano, v'introducesse nel terzo movimento le battute della *Bela Gigogin*. Ma, se scontentava i critici, l'innovazione piaceva alla maggioranza degli amici del Principe, la cui autorità bastava a consacrare il valore delle trovate di Haydn.

Oggi Haydn è il meno popolare fra i suoi rivali del Settecento. Può essere una situazione transitoria, questione di moda, come l'odierno improvviso entusiasmo per i quadri di Van Gogh. Un bravo direttore d'orchestra è capace di alterare questa moda dalla sera alla mattina. Ma quand'anche la musica di Haydn dovesse disgraziatamente sparire totalmente dai programmi attuali, egli sarà sempre ricordato come il padre della sinfonia e del quartetto moderni. Già altri, prima di lui, avevano tentato varie combinazioni strumentali per produrre certi de-

terminati effetti sinfonici, ma nessuno ottenne i risultati che Haydn conseguì, e che fecero del pezzo sinfonico il « pezzo di resistenza » di tutti i concerti. Io credo per parte mia che siamo solo al principio dello sviluppo della sinfonia. Fino a ieri abbiamo subìto troppo supinamente l'influenza della prescrizione classica che esigeva che ogni sinfonia, come ogni sonata, constasse di varie parti categoriche: un andante, un allegro, un minuetto o scherzo, un galoppo finale, e via dicendo.

Comunque, cominciamo a renderci conto che nella musica come nella vita conviene lasciare che i morti seppelliscano i morti. E chissà che uno dei nostri compositori non ci dia qualche giorno un nuovo tipo di sinfonia radicalmente affrancata dalle regole del Settecento. Appena i nobili sincopisti si saranno decisi a far convergere la loro attenzione su più serie forme di musica, potremo attenderci chi sa quali cose. E se dovesse verificarsi il mio pronostico, sono certo che il primo — e il massimo — dei sincopisti, Ludwig van Beethoven, sporgerà tra due nuvole il suo faccione aureolato dalla zazzera scarmigliata e griderà « Bravo! ». Forse offenderà i critici di professione, ma... fu mai scritto qualcosa di buono dando retta ai critici?

MOZART

La prima grande battaglia tra l'opera italiana e l'opera tedesca fu combattuta, come abbiamo visto, a Parigi, allorchè Gluck, su invito di Maria Antonietta, conquistò la capitale della Francia con l'*Armida* e l'*Ifigenia in Tauride*. A quel tempo Mozart aveva solo diciotto anni. Quand'egli presentò pochi anni dopo l'*Idomeneo*, la prima delle sue opere più note, il campo di battaglia era già stato trasferito da Parigi a Vienna. E quivi il conflitto proseguì amarissimo sino alla fine.

È ormai assodato che Antonio Salieri, il capo del partito italiano, che per mezzo secolo fu il dittatore della vita musicale di Vienna, non s'è mai sognato di tentare d'avvelenare il suo rivale; ma è fuor di dubbio che il fiele della sua animosità contro Mozart, avvelenando l'atmosfera del teatro viennese, contribuì largamente al fallimento delle ambizioni e delle speranze del più onesto ed amabile fra i compositori del passato.

Impaziente d'ogni indugio, Mozart cominciò la sua carriera alla tenera età di anni tre, suonando l'arpicordo. L'anno seguente comparve in pubblico, e il programma del concerto comprendeva alcune composizioni sue. Gli aveva fatto da maestro il padre, Leopoldo, violinista al servizio dell'Arcivescovo di Salisburgo; e delle paterne lezioni approfittò anche l'altra sua bimba precoce, Maria, soprannominata Nännerl.

La madre badava alle faccende di casa, e tutti insieme formavano una gaia famigliola. I due bimbi si sbizzarrivano al pianoforte con lo stesso focoso brio con cui i cuccioli intelligenti imparano i trucchi del cane sapiente ammaestrato.

A quei tempi Salisburgo, che oggi sfrutta con alquanta improntitudine la reputazione di quella famigliola che a suo tempo trattò con non lodevole indifferenza, era una curiosa cittadina. Era una delle poche città della Germania meridionale scampate alla devastazione della Guerra dei Trent'anni; e doveva questo beneficio all'accorgimento dei Principi arcivescovi che reggevano quello staterello. Durante tutto il difficilissimo periodo di guerra essi erano riusciti a mantenere la più stretta neutralità, vendendo imparzialmente a cattolici e a protestanti tutto quello che il paese produceva, e a prezzi così redditizi che poterono convertire la cittadina in una miniatura di Versailles, in un vero salone da esposizione dell'èra del barocco.

Terminata la guerra, quegli ottimi pastori trovarono un altro modo di accumulare qualche tallero supplementare. Espulsero dal loro territorio tutti i protestanti, vietando loro di esportarne le sostanze di loro proprietà. Con l'aiuto delle quali, i Principi arcivescovi poterono aggiungere alcune arricciature rococò al loro stabilimento barocco, così da creare quell'atmosfera carica di fascino che doveva fare di Salisburgo il luogo ideale per i festeggiamenti musicali che ogni anno vi attirano da ogni parte del mondo gli amatori di musica. In queste occasioni, il nome di Wolfgang Amadeus Mozart sorride ai visitatori da ogni finestra, da ognuno degli infiniti cartelloni che ricoprono i muri di tutte le case della città.

È sempre interessante meditare sul genere di trattamento che questo « egregio concittadino » ricevette dai Salisburghesi mentre viveva in mezzo a loro. Conosciamo Mozart in base alla sua opera, è chiaro, perchè di tutti gli artisti l'opera illustra la vita; ma la sua carriera fu così tipicamente rococò, ed egli stesso un così tipico rappresentante dello spirito rococò, con tutte le sue qualità, buone, mediocri e indifferenti, che davvero mette conto accennare in succinto agli eventi salienti della sua vita.

Nel 1762, quando Wolferl (la desinenza stessa del diminutivo, a parer mio, ha un sapore rococò) aveva sei anni, e Nännerl undici, il caro babbino stabilì di esibirli in un « giro » artistico. Tutta la famiglia si recò per prima cosa a Vienna. La sentimentale Maria Teresa si affezionò subito a quel grazioso bimbetto che aveva all'incirca la stessa età del suo amorino di bimba, Maria Antonietta, la futura regina di Francia. Mentre Wolferl compiva le sue prodezze sul pianoforte, l' Im-

Il fanciullo Mozart al pianoforte

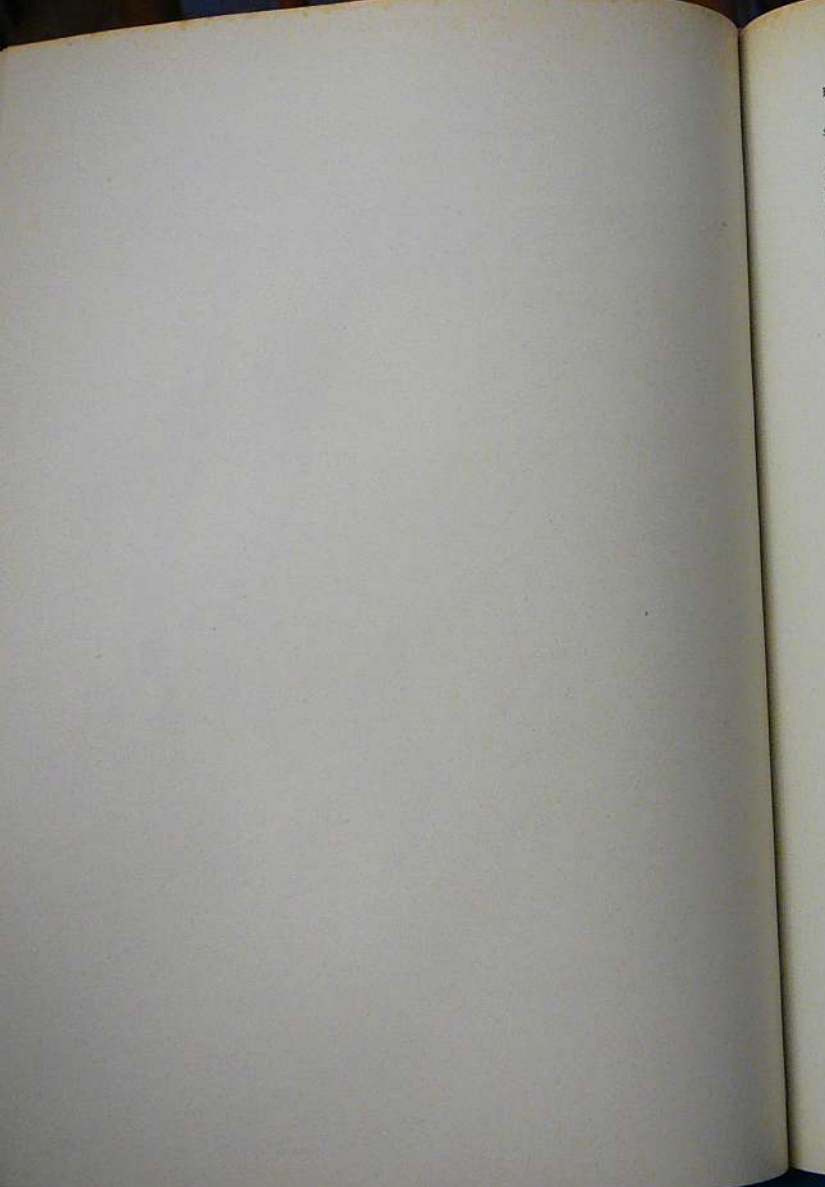
peratore rimase tutto il tempo seduto sullo sgabello accanto a lui, e lo dichiarò un fanciullo prodigio, un fenomeno. E quando, finito il pezzo, il fenomeno si accostò all' Imperatrice e le disse con ammirazione che viveva in una magnifica casa, e poi le si rannicchiò affettuosamente nel grembo materno, Maria Teresa non lo sgridò, anzi si dimostrò assai compiaciuta. E quando Maria Antonietta gli insegnò a scivolare sui lucidi pavimenti incerati senza rompersi il collo, il fenomeno la prese per mano e le disse « Come sei carina! Quando son grande ti sposo », e tutti trovarono l'episodio incantevole.

Un anno dopo questa prima esibizione alla Corte Imperiale, la famigliola ripartì una seconda volta alla conquista del mondo. In questa occasione il fanciullo-prodigio suonò, oltre all'arpicordo, anche l'organo e il violino. E per giunta cantò a richiesta e a richiesta compose, ora una sinfonia, ora una sonata, ora una semplice arietta per pianoforte e flauto, o magari per sei flauti; qualunque cosa, per quanto difficile, gli si proponesse, il ragazzo la faceva, e poi baciava rispettosamente la mano al suo effimero patrono ringraziandolo del regalo che aveva fatto al suo caro babbino.

Ma, nonostante i trionfi che la famiglia conseguì in tutte le ambasciate, e persino alla corte di Versailles, le spese di viaggio neutralizzavano i magri incassi. Così la famigliola decise di tentare la piazza di Londra, dove Händel aveva accumulato una sostanza enorme, come era noto a tutti. Londra si rivelò sommamente ospitale. La Regina cantò una canzone e volle che Wolferl la accompagnesse al pianoforte, e Wolferl disse a Sua Maestà che aveva una magnifica voce. Di nuovo una quantità di medaglie e di onori, ma assai scarso profitto.

Allora visitarono l'Olanda, dove ognuno era ricco come Creso. Su per giù la stessa accoglienza che a Londra, forse anche più flemmatica. Wolferl suonò l'organo stesso del grande Jan Sweelinck, il fondatore della scuola moderna di musica per organo. E in Olanda Mozart compose il suo primo oratorio.

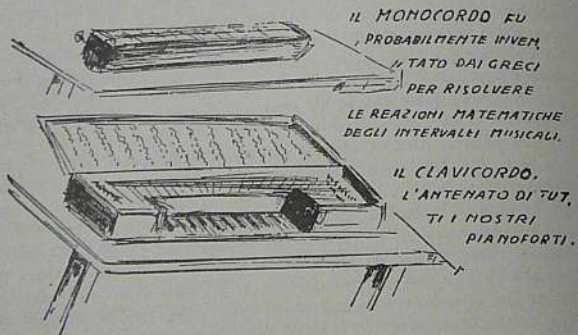
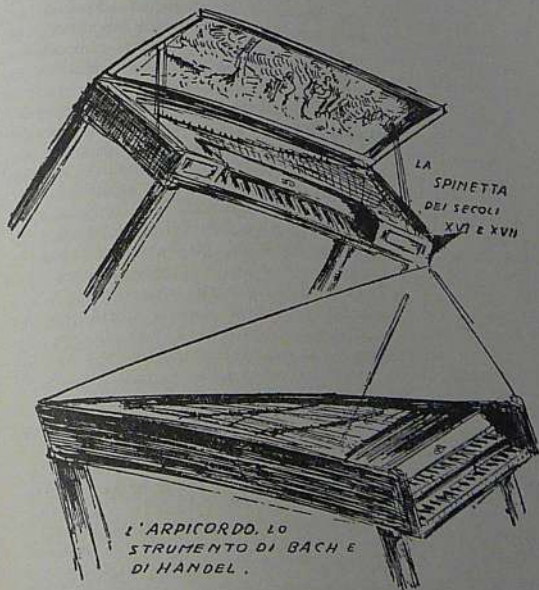
Solo più tardi tentò l'opera, quando l'imperatore Giuseppe II, testè salito sul trono, lo invitò a venire a Vienna per scrivere un'opera buffa per il Teatro Imperiale dell'Opera. Ma quest'opera non fu mai rappresentata, a causa delle sorde opposizioni del « partito italiano ». Lo spettacolo fu differito varie volte finchè venne definitivamente cancellato dal cartellone. Allora il Principe Arcivescovo di Salisburgo, che da anni stava leticando con Vienna, approfittò dell'incidente per invitare la famiglia Mozart a far ritorno, e promise di far rappresentare l'opera di Wolferl nel teatro locale. Fece di più. Nominò il ragazzo Maestro di Cappella onorario, ma poichè la carica non comportava

Beethoven.

stipendio, il padre Mozart organizzò una terza spedizione all'estero.

Questa volta scelse Roma per obbiettivo. Arrivarono nella Città Eterna il mercoledì santo, e si recarono immediatamente nella Cappella Sistina, mentre vi si cantava il *Miserere* di Gregorio Allegri, il cui spartito non era mai stato pubblicato. Terminata la funzione, Mozart meravigliò i suoi scrivendo a memoria il pezzo intero. Il Papa, impressionato da tanto talento, conferì al ragazzo fenomeno il titolo di cavaliere dello stesso Ordine che aveva conferito a Gluck.

Da Roma i Mozart si trasferirono a Bologna, la cui antica Accademia Filarmonica era ancora venerata come il centro d'ogni erudizione musicale. Nonostante il regolamento, che vietava all'Accademia di conferire titoli a minorenni, Mozart ottenne il suo a 14 anni, e fu preso sotto la protezione di Padre Martini, il paladino della tradizione del Palestrina, e gran collezionista di testi musicali (ne raccolse diecine di migliaia). Finchè Mozart non ebbe fatto conoscenza con Papà Haydn nessun essere umano gli sembrò così degno di affetto e di ammirazione come Padre Martini.

A Milano Mozart ottenne l'incarico di comporre una serenata per le nozze dell'arciduca Ferdinando, e si ritirò con la famiglia a Salisburgo a lavorare per la Scala. Ma Salisburgo, ahimè, non era più la città di prima; il vecchio Principe Arcivescovo era morto, e il suo successore era un parruccone che detestava la musica e che trattò Mozart come un lacchè. Quando questi sollecitò l'autorizzazione di recarsi all'estero per un'altra *tournée*, il Principe Arcivescovo gli fece rispondere seccamente che non gradiva che i suoi sudditi andassero in giro a mendicare. Mozart s'indignò e rassegnò le dimissioni dalla carica onoraria di maestro di cappella. Il Principe Arcivescovo lo accusò di ingratitudine, e da quel giorno fece quanto potè per rendergli amara la vita. Lasciò che il giovane partisse con sua madre per Parigi, ma trattenne il vecchio Mozart a Salisburgo, quasi come un ostaggio.

A Parigi, Mozart scoprì che un giovanotto ventunenne in pantaloni lunghi non riscuoteva lo stesso favore popolare di un bimbetto in gonnellino di velluto. E scoprì anche che, nonostante il suo genio, era un semplice essere umano, perchè s'innamorò perdutamente d'una ragazza tedesca, Aloisia Weber, parente remota di Carlo Maria von Weber, il celebre compositore, ma figlia di un povero suggeritore del Teatro dell'Opera. Da Salisburgo il « caro babbino » ammonì il figliuolo, ricordandogli che era un buon cattolico e un gentiluomo, di non rendere infelice una brava ragazza. E da Parigi il giovane beneducato rispose che era pazzamente innamorato ma anche troppo consa-

Gli antenati del pianoforte

Gli antenati del pianoforte

pevole dei suoi doveri verso il buon Dio e il suo caro babbino per commettere una cattiva azione.

Di lì a poco scrisse una lettera di un altro genere, in cui annunciava la morte di sua madre. Wolferl la seppellì, e tornò a Salisburgo solo solo.

Ma tutto il tempo, durante le sue spedizioni all'estero, nelle locande in cui pernottava e persino nelle traballanti diligenze dell'epoca, Mozart lavorava senza posa. Lasciò più di seicento composizioni, e quasi tutta roba buona, sebbene in gran parte composta affrettatamente. Lavorava come un giornalista incaricato del resoconto d'un processo di grido. Prima che l'inchiostro fosse asciutto, l'impresario del teatro gli sottraeva i fogli ad uno ad uno e li faceva ricopiare per distribuirli ai musici che dovevano subito incominciare le prove. Era naturale che, in queste condizioni, qualche nota ogni tanto « cadeva sotto la tavola », come Mozart stesso ebbe a dire con ingenuità.

Lavorava scriveva suonava provava diciotto ore al giorno. E che cosa guadagnò? Una tomba da povero. A Salisburgo la sua posizione divenne insostenibile dopo che il Principe Arcivescovo cadde in disgrazia alla Corte di Vienna, e l'amicizia dell'Imperatore per Mozart costò al giovane la metà del suo stipendio arcivescovile. Allora Mozart stabilì di far saltare i ponti dietro alle sue spalle, rassegnò le dimissioni dalla Corte di Salisburgo, e partì per Vienna col proposito di vendere le sue composizioni agli editori. Papà Haydn, che da anni gli corrispondeva la sua benevolenza, non avrebbe mancato di aiutarlo.

In principio ebbe fortuna. A richiesta dell'Imperatore scrisse un'opera in lingua tedesca, la prima del genere, perchè fino allora tutte le opere erano state scritte e cantate in italiano. Intitolata *Die Entführung aus dem Serail*, l'opera fu rappresentata nel 1782, e incontrò lusinghiero successo, ma fruttò pochi quattrini, anche perchè Mozart non era uomo d'affari. Si consolò pensando che ormai s'era fatto un nome, e che quindi la sola carriera dell'insegnamento doveva per forza fornirgli ampi mezzi di sussistenza.

Così si sposò, e scelse per sposa la sorella di quella Aloisia di cui era stato pazzamente innamorato anni prima. Costanza non valeva più di suo marito nell'amministrare la casa; era sempre in arretrato col droghiere, col panettiere, e col fabbricante di candele, perchè adesso Mozart lavorava anche di notte. Era amato da tutti, ammirato da tutti, tutti promettevano di far qualcosa per lui, e nessuno fece mai niente.

Nel 1789 Mozart andò a Berlino col principe Lichnowski. Il Re di Prussia lo nominò direttore della propria orchestra, assegnandogli un lauto stipendio: quasi tremila talleri, equivalenti a tremila dol-

lari di oggi. Fu questo l'unico sorriso che la fortuna rivolse a Mozart in tutta la sua carriera, e Mozart non lo notò. Quando l'Imperatore udì la notizia, gli scrisse da Vienna: « Mio caro Mozart, è possibile che il mio caro Mozart mediti di lasciarmi? ». Commosso da sì graziosa gentilezza, il caro Mozart tornò a Vienna, e s'ammazzò di lavoro.

Il direttore di un teatrino suburbano, tale Schikaneder, uomo di grandi idee, s'impadronì di lui. Gli forniva le grandi idee, e Mozart le pettinava, le lisciava, le vestiva, lavorando a tutta velocità, e finì per metter insieme quella favola fantastica che intitolò *Il Flauto Magico*.

Poi registrò un'altra commissione della Corte: un'opera, per l'incoronazione di Leopoldo II a Re di Boemia. La regina, figlia del Re di Spagna, aveva imparato la lingua del suo paese d'adozione a sufficienza per esprimere la propria opinione sull'opera presentata da Mozart, e la espresse su per giù in questi termini: « Ancora una tedescheria tipo Schikaneder! ». Ma Praga applaudì l'opera di Mozart, come aveva applaudito il *Matrimonio di Figaro*, e *Don Giovanni*. I Boemi, appassionati di musica, apprezzavano più dei Tedeschi questo compositore tedesco. I Tedeschi continuavano a lasciarsi impressionare dalle manovre macchinate dai fautori della musica italiana, capitanati dal maestro Salieri, che odiava il suo giovane rivale. E i piccoli, gli incompetenti, invidiavano e temevano questo provinciale che continuava a produrre opere, sinfonie (più di quaranta), concerti per violino, concerti per pianoforte, e non pareva nemmeno adombrarsi delle sconfitte.

Poi arrivò l'anno della fine. Un nobile ambizioso, il conte Walsegg, dilettante di musica ma dotato di scarsi meriti, tentò di ottenere da Mozart un *Requiem*, ch'egli intendeva spacciare per suo, per pura vanagloria, e fece offrire a Mozart una somma vistosa. Mozart, già febbricitante a causa dell'eccesso di fatica cui si sottoponeva, accettò l'incarico e si mise a lavorare, ma contrasse la morbosa idea fissa che il servitore, che veniva a trovarlo ed a sollecitarlo da parte dell'ignoto aristocratico, fosse un messaggero che il Cielo gli mandava per ammonirlo della sua prossima fine. Il *Requiem* fu finito il 4 dicembre 1791. E l'indomani finì anche la vita di Mozart.

Il giorno del funerale pioveva tanto che i pochi amici al seguito del feretro si fermarono alle porte della città e fecero ritorno alle loro case. Solo il cane di Mozart ne vide calare la spoglia nella fossa comune dei poveri. Quando pochi giorni dopo Costanza andò al cimitero per pregare sulla tomba del marito, nessuno seppe indicargliela.

Nei villaggi del Tirolo, del Salzkammergut e della Carinzia, dove gli spiriti del Settentrione e del Mezzogiorno si son fusi insieme da

tanti millenni, vive una popolazione la cui lingua, le cui costumanze e concezioni della vita sono prettamente caratteristiche di quei luoghi. È una popolazione che ha sviluppato un'arte tutta sua. Le chiese, qualunque ne sia l'epoca di costruzione, hanno un aspetto così tipico di quelle vallate che, viste una volta, non le dimentichi più. Le case sono decorate ed arredate in uno stile che non ha l'eguale al mondo. Ogni villaggio ha la sua piazzetta, circondata da povere botteghe, tra cui primeggiano la farmacia e l'antica locanda. Nel centro della piazza mormora una fontana.

I tagliapietre e i fabbri di innumeri generazioni hanno profuso tutta l'abilità della loro arte su queste fontane pubbliche, che di solito sono sormontate da una Vergine col Bambino, scolpita o forgiata in uno stile che non ha la severa rigidità del vecchio gotico. I circostanti picchi nevosi sembrano messi lì per tenere a distanza il resto del mondo: vi predomina un senso di quiete, di armonia, di serena accettazione di qualunque fato piaccia al Signore nella sua sapienza riservare ai suoi figli amorosi. Attorno alle fontane s'aduna tutta la popolazione del villaggio nei momenti di riposo.

La musica di Mozart è come l'acqua che sgorga da queste graziose fontane: fonte di perenne ispirazione per chiunque ricordi con nostalgia le semplici gioie della propria fanciullezza.

BEETHOVEN

Suddito anch'egli, come Mozart, delle LL. II. e RR. Maestà Apostoliche, Beethoven non potè, al pari di Mozart, adorare come un dio l'autore dei suoi giorni, il quale era un musicante da strapazzo, scioperato, sempre ubbriaco, che in gioventù aveva occupato non so qual posto oscuro nel coro dell'Arcivescovo di Colonia. Ma siccome quello scellerato era, come tutti, a conoscenza della meravigliosa carriera del giovinetto Mozart, aveva voluto avviare nella musica anche il proprio rampollo Ludwig. Cominciò per insegnargli il violino quando il bimbo aveva cinque anni, ma non approdò a nulla. Già a quell'età, Ludwig era testardo come un mulo, e per tutta la vita conservò un'indipendenza di spirito paragonabile solo a quella d'un autocarro che s'apra arrogante il cammino su una strada ingombra di macinini utilitari.

La famiglia Beethoven era originaria di Anversa, ed era stato il nonno di Ludwig che, espatriatosi, si era stabilito a Colonia. Questo nonno morì nel 1774, quando Ludwig era al mondo da soli quattro giorni. La madre di Ludwig era stata serva nel palazzo dell' Elettore, e morì assai giovane, lasciando il ragazzo proprio quando avrebbe

maggiormente avuto bisogno di lei. Perchè dev'essere stata un'orribile umiliazione, per un giovinetto della sua tempra, fiero, indipendente e consapevole delle proprie capacità, accorgersi che suo padre formava l'oggetto della pietà o del disprezzo dei suoi vicini. In una cittadina come Bonn, dove ognuno conosceva vita e miracoli del prossimo, il fatto che al giovinetto Ludwig era stata legalmente affidata l'amministrazione dello stipendio paterno, onde evitare che lo scellerato se lo bevesse tutto, suscitava pettegolezzi senza fine.

Ludwig ebbe parecchi fratelli e sorelle, i quali non gli causarono in seguito che dei fastidi. Nella prosperità, non fecero mai nulla per soccorrere il loro fratello; ma nelle avversità lo angariavano senza cerimonie, reclamando a gran voce la sua assistenza e ricordandogli ch'egli era « il loro fratello ». E finirono per lasciargli sulle braccia un nipote, che forse non era quella pecora nera che la posterità ne ha fatto, ma che era ad ogni modo un fannullone sempre in difficoltà.

Ma le liti giudiziarie e i procedimenti della Polizia non si conciliano con le sinfonie e le sonate. Nessuno della famiglia Beethoven pareva darsi pensiero di questa verità, nè rendersi conto delle capacità di Ludwig. A ciascuno di loro bastava il fatto che egli coltivava intimi rapporti personali con taluni tra i più alti personaggi dell'Impero. Era impossibile che uno il quale, come lui, aveva l'ingresso libero in tutti i palazzi della capitale non fosse in grado di soccorrere in qualche modo i suoi parenti. Era una vergogna che vivesse in quei due stambugi di quel miserabile vicolo, e che andasse in giro vestito come uno straccione, con quella zazzera da selvaggio (non poteva pagarsi il lusso d'un barbiere una volta ogni tre mesi ?), e con le scarpe rotte ! Perchè non si prendeva una serva capace di tenergli in ordine quella camera che pareva un porcile, e di preparargli un pasto decente, come fanno tutti i cristiani? A che prò quelle dediche alle Eccellenze e alle Altezze di tutti i colori se non ne riscuoteva qualche zecchino con cui alleviare le difficoltà ai suoi parenti ?

Tragedia sordida, ma abbastanza comune, da quel giorno, verso la fine del Settecento, in cui l'arte smise di aggrapparsi alle classi sociali privilegiate. Ora che gli artisti cominciavano a trafficare in un genere di merce che doveva essere a disposizione di tutti, la carriera dell'artista assumeva il carattere di un viaggio piuttosto rischioso nel regno dell'incertezza. Ma l'incertezza era l'incubo di tutti i rispettabili esercenti, piccoli impiegati, professionisti e artigiani che si consideravano e volevano esser considerati *auständige Bürger*, onorati cittadini. In Austria, dove il sistema feudale era durato molto più a lungo che altrove, l'artista, l'eletto individuo contrassegnato col marchio divino, poteva

ancora di quando in quando venir trattato da pari a pari da chi gli era socialmente superiore; e poichè molti aristocratici del tardo rococò furono uomini dotati di gusto artistico, e al tempo stesso favorevoli alla diffusione delle idee di Rousseau sull'eguaglianza degli esseri umani, Beethoven potè beneficiare di questo stato di cose più dei musicisti che vennero dopo di lui. Inoltre, per quanto assurdo possa suonare agli orecchi moderni, quel « van », pur modesto qual era, conferiva al suo nome qualche sprazzo d'un lustro che nessuno avrebbe riconosciuto, per esempio, al nome di Mozart. Quel « van » significava esattamente quello che significa nel mio nome personale: esattamente nulla. Ma, anche ridotto a semplice « v. », dava ad una sinfonia di Ludwig v. Beethoven un'imponenza alla quale un pezzo di un Johann Kuhnau qualunque non avrebbe mai potuto aspirare.

Ai fratelli di Beethoven, il « v. » non fruttava un bel niente, ma il medesimo « v. » associato al genio formava una combinazione che a Vienna, al principio dell'Ottocento, aveva il suo valore. Per esempio serviva a questo: a far tollerare dai grandi, e magari dai principi del sangue, le grossolanità che Beethoven (che ai nostri tempi sarebbe stato sospettato di tendere verso sinistra) si faceva un dovere di non risparmiar loro, se gliene veniva il ticchio. E quando morì, un intero esercito fu comandato in servizio d'ordine per contenere la folla che si stipava per veder passare il suo feretro. Era la salma del grande Beethoven, che aveva vendicato le umiliazioni inflitte all'Austria dall'usurpatore còrso.

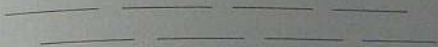
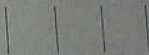
Ai giorni della sua gioventù, pieno d'entusiasmo per la causa della libertà e dell'eguaglianza, aveva scritto una sinfonia in onore del generale Buonaparte, che allora era il profeta del nuovo ideale rivoluzionario. Poi questo generale si proclamò Imperatore, e la libertà e la eguaglianza naufragarono con la repubblica. La volontà di un' N maiuscola doveva d'ora innanzi dettar legge ad un intero continente. Allora Beethoven, il rivoluzionario, cancellò dal manoscritto della sinfonia (la terza, in base alla numerazione universalmente accettata) ogni riferimento al Giuda Iscariota che aveva tradito la causa del governo popolare, e sulla copertina vergò le seguenti parole: « Sinfonia eroica per celebrare la memoria di un Grand'Uomo ». Scrisse così l'epitaffio di Napoleone una dozzina d'anni prima di Waterloo.

Beethoven andò a Vienna nel 1792, mandatovi dall'Arcivescovo Elettore di Colonia perchè vi si perfezionasse nella musica, essendo Vienna il centro della musica. I suoi maestri furono Haydn, che continuava a vivere e a lavorare e a sorridere del suo indulgente sorriso, Antonio Salieri, l'acerbo nemico di Mozart, e il celebre Albrechtsberger,

La casa di Beethoven in Heiligenstadt.

anch'egli ottimo insegnante. Beethoven quindi beneficiò di un perfetto addestramento, e a differenza di Mozart e di altri precoci compositori non incominciò a comporre prima di essersi impadronito di tutti i segreti dell'arte. Come Bach, o Kant, o Rembrandt, non sentì mai il bisogno di viaggiare per allargare il suo orizzonte. Era pago di « vivere dentro di sè ». Cerca distrazione in lontani paesi solo chi non trova nulla di interessante nel proprio intimo.

La ragione per cui Haydn fu scelto come maestro era molto personale. Il vecchio maestro, in viaggio per l'Inghilterra, era passato per Bonn ed aveva udito alcune composizioni di Ludovico. L'Arcivescovo aveva così profittato dell'occasione per raccomandare il suo giovane protetto a uno che tutti consideravano come il fondatore della « nuova musica ».

Una parola intorno alla nuova musica, o, meglio, lasciatemi spiegare attraverso un'immagine. Provatevi per un momento a rappresentarvi la musica sotto forma di linee. L'antica musica polifonica, quella che era stata scritta dagli inizi fino ai tempi di Bach (l'ultimo dei musicisti polifonici) potrebbe essere rappresentata con linee orizzontali:

La nuova forma musicale, invece, quell'armonia che rimonta solo ai successori di Bach, può essere rappresentata da linee verticali:

Invece di tante voci che cantavano indipendentemente l'una dall'altra (sebbene ognuna secondo regole rigorose e osservando sempre un intervallo regolare), nella nuova musica le voci procedevano in formazione corale. Questo faceva sorgere un metodo più pieno e più libero, ma non altrettanto puro. Vi è dunque qualche cosa di rigido e formale nella musica di Bach, di Händel e dei loro predecessori, che manca nella musica dei maestri dell'armonia.

L'armonia, naturalmente, non è stata inventata un bel giorno da qualche genio musicale. Al contrario si è sviluppata molto lentamente e ci sono voluti dei secoli per capire che cosa era. Nella musica medievale sentiamo ogni tanto qualche cosa che ci fa l'effetto dell'armo-

nia, ma l'armonia, nel senso moderno della parola, appare solo nella seconda metà del secolo XVIII e ha il suo rappresentante nel « grande Bach » come Carlo Filippo Emanuele era chiamato dai suoi contemporanei che lo conoscevano molto meglio di quanto non conoscessero suo padre, il vero e grande Giovanni Sebastiano.

I dati statistici della vita di Beethoven sono molto semplici. Non fu mai ricco, ma nemmeno povero come tendeva a lasciar credere che fosse. I fratelli, le cognate, e più tardi il diletto ma inetto nipote gli costavano parecchio, ed essendo un pessimo amministratore si trovava sempre in difficoltà. Ed egli stesso non fu sempre soverchiamente scrupoloso nei suoi rapporti coi propri patroni, specie coi suoi generosi ammiratori inglesi. Ma i suoi lamenti circa l'indifferenza del mondo a suo riguardo, il rancore che nutriva contro l'umanità che gli negava o lesinava i mezzi per vestire decentemente e financo per sostentarsi da cristiano, erano, diciamolo pure, semplici « licenze musicali ». Non imparò mai a vivere. Il suo alloggio era sempre in uno stato caotico: sul pianoforte, tra i manoscritti, i piatti con gli avanzi del desinare; il letto sfatto; l'acqua sporca nel catino; gli abiti e la biancheria (sudicia o meno) alla rinfusa sull'unico divano o sulle seggiole; spartiti altrui, sottoposti alla sua approvazione, accatastati in cima all'armadio e sepolti sotto la polvere; mai una finestra aperta, perchè sosteneva che l'aria fresca era deleteria per i suoi bronchi. Ogni tanto appariva una sciatta fantesca con la pretesa di mettere ordine in quel caos e Beethoven inveiva contro di lei, la accusava di aver speso un *groschen* di troppo nel *Sauerkraut* del giorno prima (nulla lo infuriava tanto come il sospetto di essere derubato, da parte di chi lo serviva, di uno solo dei suoi centesimi così duramente guadagnati), e la donna sfuggiva ai vituperi sbattendosi la porta alle spalle.

La soffitta è un luogo comune nella storia delle arti, la solitudine costituendo parte della pena che il vero artista sconta per il reato d'essere dissimile dal resto dell'umanità. Ma a pochi artisti il destino ha riservato vicissitudini così sordidamente amare come quelle che esacerbarono questo barbaro del Settentrione, dalla fronte sempre aggrottata, dai modi da contadino, dall'anima sensibile come quella dei bambini, e al cui genio dobbiamo una musica di così ampio afflato che il nostro mondo piccino sembra perdervisi dentro come un unico pisello nel guscio.

È superfluo ricordare che per gli ultimi dodici anni della sua vita fu sordo come un muro. Fin dal 1800 si era accorto di perdere l'udito, e nessuno ha saputo spiegare le cause della sua sordità; dai trent'anni in poi, fu sempre molestato da vari piccoli malanni sulla cui diagnosi

Il cantore

Il genere di lavoro cui doveva dedicarsi Giovanni Sebastiano Bach per campare

i medici non concordavano. Egli lottò con coraggio contro quella minorazione delle sue facoltà, che nel caso di un musico è la più disastrosa di tutte; e solo nel 1822 (dopo il pietoso incidente che si verificò quando dirigeva l'ultima rappresentazione di prova del *Fidelio*, e l'orchestra e il pubblico s'accorsero ch'egli non si rendeva il minimo conto di come procedeva il canto) si astenne dal presenziare alle rappresentazioni dei suoi lavori. Data l'ombrosità del suo carattere, era naturale che la sordità lo inducesse ad evitare la compagnia del prossimo, sebbene fosse, di istinto, socievolissimo.

La Regia Biblioteca di Berlino conserva varie migliaia di foglietti che contengono le conversazioni di Beethoven, negli ultimi anni della sua vita. Perchè fu questo il suo unico mezzo di comunicazione col mondo esteriore: domande e risposte, scarabocchiate su fogli di taccuino con la mano nervosa dell'uomo che è costantemente irritato nel vedersi escluso dalla società. Il primo dei foglietti risale al 1816. Beethoven morì nel 1827. Per undici anni visse in un perpetuo silenzio. Ma da quel silenzio scaturirono melodie quali il mondo non aveva mai udito. Fu senza dubbio per legge di compensazione che la natura gliele ispirò.

Sentimentalmente, Beethoven soffrì molto. S'innamorò ripetutamente, respinto ogni volta. Respinto non dall'insensibilità delle donne che amò, perchè anzi in alcuni casi il suo affetto trovò corrispondenza, ma dall'avversione degli eventuali suoceri all'idea di dare la loro figlia in moglie ad un uomo come Beethoven. Aprivano, sì, le loro case al compositore, al virtuoso di pianoforte, la cui forza d'espressione costringeva i principi e i re ad ascoltarlo; ma tenerselo in casa come genero, era un'altra cosa. C'era il pericolo di venire a contatto coi suoi impossibili fratelli e con quel suo terribile nipote; c'erano gli incessanti litigi giudiziari con le cognate, e le querele coi benefattori; c'era, soprattutto, da fare i conti con l'arroganza del maestro, che s'immaginava sempre di ricevere dei rabbuffi, dei soprusi, e si risentiva del mancato riconoscimento della sua grandezza. No. Era un uomo che si poteva ammirare, magari venerare; ma non fuori della sua sfera.

I Breuning, i Guicciardi, i Brunswick avrebbero preferito dare le loro figlie in sposa ad un servitore, anzichè all'uomo che era capace, sotto l'assillo della passione, di dedicare all'oggetto del suo amore un pezzo da sbalordire (la sonata *Chiaro di luna* era dedicata a Giulietta Guicciardi) e che un minuto dopo poteva rendersi reo d'una sì grossolana infrazione alle regole della creanza da fare impallidire tutti i presenti. Ma il povero Beethoven, sempre pronto a prendere una cotta, smise la speranza di potersi creare una famiglia solo quando perdette

completamente l'udito. Da quel momento fece dire dalla musica quello che egli non osava più dire con le labbra.

I biografi di Beethoven di solito ne suddividono la vita in tre periodi. Dal 1783 al 1803 sta ancora imparando il mestiere e subisce interamente l'influenza di Haydn e di Mozart, apportando tuttavia alcune innovazioni, come lo scherzo al posto del minuetto, ma nel complesso il suo lavoro non porta ancora i segni dello stile beethoveniano che contraddistinguerà così tipicamente le opere del secondo periodo che va fino al 1815. In quelle poi del terzo diresti ch'egli sappia di aver vissuto all'altezza del suo destino e di aver realizzato l'ideale che si era prefisso.

Come tutti i suoi contemporanei che s'interessarono vivamente all'evoluzione della politica, anch'egli si era sollevato dagli abissi della disperazione spirituale fino alle più fulgide vette della speranza, ma solo per ripiombare in un'ancor più fosca depressione d'animo dopo il naufragio degli ideali della Rivoluzione Francese. Fosse stato un essere volgare, Beethoven sarebbe diventato un cinico, e avrebbe mandato il prossimo a farsi distruggere come gli garbava meglio. Ma appena si riebbe dal colpo subìto, si sentì pronto a lottare daccapo. Da bravo generale che vede la propria ala destra sbaragliata, la sinistra in rotta e il centro che tentenna, partì all'attacco. Attorno a lui tutti s'inchinavano all'inevitabile, ma Beethoven rifiuterà di arrendersi. Forte dell'impavido coraggio d'un Bach o di un Mozart, egli diede il segnale della riscossa, e in termini inequivocabili riaffermò la sua fede nella vittoria definitiva dell'umanità. Fu così che egli diede al mondo la *Nona Sinfonia*.

Il destino non bussa più alla porta, come nella *Quinta*. Il maestro non s'interessa più al fato del suo eroe, come nell' *Eroica*. La sua mente non percepisce più le bellezze della natura, come nella *Pastorale*. Egli non fa più l'apoteosi della danza, come nella *Settima*. Tutti temi comuni, che ormai Beethoven si lascia alle spalle. Da quel versatilissimo manipolatore di effetti orchestrali ch'egli è, nella *Nona Sinfonia* fa ritorno al più antico di tutti gli strumenti, alla voce umana, per dare espressione alla sua incrollabile fede in quella libertà dello spirito che fu per tutta la sua vita il più ambito possesso.

CAPITOLO QUARANTASETTESIMO

POMPEI, WINCKELMANN E LESSING

Una piccola città romana, da poco risorta dalle sue ceneri, e due dotti tedeschi si uniscono per dare nuovo impulso al cosiddetto « movimento classico ».

Nel 1594 un architetto italiano, Domenico Fontana, nel procedere alla costruzione di un acquedotto nelle vicinanze di Napoli, s'imbattè in ruderi di statue romane, lucerne, utensili da lavoro ed oggetti casalinghi così numerosi, che pensò bene di riferirne alle autorità. Ma poichè ogni nozione di Pompei e di Ercolano si era completamente perduta nel medio evo, le autorità ritennero che il Fontana fosse capitato sulle rovine di qualche villa romana e non credettero di prendere in considerazione la sua scoperta. Ma nel corso del secolo seguente fu rinvenuta negli stessi paraggi una tal quantità di roba d'ogni genere che alla fine si stabilì di esplorare sistematicamente l'intera regione per vedere che cosa giaceva sotto quegli spessi strati di ceneri e lapilli.

Gli scavi cominciarono nel 1763, e proseguono tuttora, col risultato che adesso possiamo andare a spasso per le strade di un'antica città romana che, ad eccezione dei tetti, presenta l'identico aspetto che deve aver avuto quando prosperava prima che il Vesuvio la obliterasse nell'anno 79.

La scoperta di statue e di altri avanzi dell'arte romana non rappresentava in sè una novità, giacchè la Rinascenza aveva lavorato molto di piccone e di badile, ma nel Cinquecento gli scavi avevano proceduto senza metodo, un po' qua e un po' là, a casaccio. Se non che il mondo non aveva mai visto nulla di simile a quello che ora stava per essere riportato alla luce: un'intera città, in pieno assetto di funzionamento, apparentemente identica a quel ch'era stata nel giorno fatale in cui gli abitanti avevano cercato di mettersi in salvo riparando nelle cantine o fuggendo verso la marina. Dopo più di milleottocento anni eccoli ancora lì tutti quanti, nelle stesse posizioni in cui erano ri-

masti soffocati dai gas sprigionatisi dal suolo. Nel Settecento le notizie viaggiavano pianino, ma viaggiavan tuttavia, e il mondo intero accolse con entusiasmo i volumi riccamente illustrati che raccontavano la storia della resurrezione del mondo classico in tutta la prisca bellezza della sua gloria.

E fra gli altri emerse un tomo, eruditissimo ma scritto bene, il cui autore era un tal Giovanni Gioachino Winckelmann, un semplice cittadino del Brandeburgo, ma così amante degli studi classici che s'era impiegato come bibliotecario presso un cardinale romano, e per rafforzare la sua posizione si era persino convertito al cattolicismo. La sua *Storia dell'Arte dell'antichità* gli valse dalla sera alla mattina una clamorosa fama internazionale. Adesso che abbiamo imparato tante cose sull'arte ellenica, ci rendiamo conto che il libro del Winckelmann era pieno di strafalcioni. Molte statue ch'egli decretò scolpite nel più puro stile greco erano copie mediocri eseguite negli ultimi due secoli dell' Impero Romano, mentre altre, ch'egli respinse come barbariche, erano invece autentiche. Ciò nondimeno il suo libro rappresenta il primo serio tentativo d'una critica dell'arte condotta con criteri estetici anzichè sentimentali.

Winckelmann, poveretto, non gustò a lungo il dolce frutto della pubblica ammirazione perchè quattro anni dopo la pubblicazione del suo libro fu assassinato a Trieste da un antiquario levantino col quale aveva leticato. Ma il suo libro vive, e fin verso la metà del Settecento fu considerato il testo più autorevole sull'arte classica. Cominciò ad impallidire solo quando furono pubblicati gli scritti di altri eruditi, i quali, invece di fondare la loro conoscenza di Fidia o di Prassitele sui calchi conservati nei musei occidentali, visitarono personalmente la Grecia a scopo di studio.

È vero che Gotthold Ephraim Lessing, il più celebre giornalista del suo tempo e il grande apostolo dei classici fra i Tedeschi del Settecento, non pose mai piede nella penisola ellenica, ma la sua passione dell'argomento lo portò assai più lontano del punto che i suoi predecessori non avevano osato oltrepassare. Uomo di vasta erudizione e di incredibile zelo, proseguì il lavoro che Winckelmann aveva lasciato a metà. Questo ottimo Sassone, figlio di un pastore luterano, era stato dal padre destinato alla carriera evangelica, ma il suo gusto per le scienze letterarie lo aveva fatto slittare definitivamente nel giornalismo, non come cronista, ma come scrittore serio su temi seri, perchè i giornali europei hanno sempre dedicato e dedicano ancora parecchio spazio alle semierudite discussioni di questa sorta, che non solo coprono tutto

il campo della letteratura, della musica, della pittura, ma sono anche ricchissimi di riferimenti alla storia e alla filosofia.

Per altro, poichè il giornalismo non bastava a sostenerlo, Lessing penò grandemente alla ricerca d'una posizioncella ufficiale stabile che gli assicurasse almeno il letto e il vitto. Si era rivolto anche al grande Federico, il quale ignorò la sua supplica, perchè Lessing aveva scritto, in una delle sue lettere sulla « letteratura nuova », che Shakespeare era superiore a Voltaire. Così peregrinò senza frutto da una città all'altra, finchè gli riuscì finalmente di trovare un patrono e potè scrivere quello che voleva. Questo non è il luogo per menzionare i suoi tentativi puramente letterari e drammatici, ma nessun trattato d'arte può passare sotto silenzio il suo *Laocoonte*, che comincia con una discussione sulla poesia greca e finisce per auspicare una maggiore comprensione della scultura degli Elleni.

Fu dunque per il tramite di Pompei, del professor Winckelmann, del dottor Lessing e delle rovine dei templi di Pesto e di Agrigento da poco ritornate alla luce, che il Settecento si accinse a compilare l'inventario scientifico delle arti del mondo antico. Inventario che determinò un nuovo movimento, noto sotto l'appellativo di Rinascita del Classico. Badi il lettore a non confonderla con la Rinascenza del Cinquecento, che fu una faccenda schiettamente italiana, mentre quest'altra rinascita fu un prodotto delle genti del Settentrione. Ostenta infatti le stimmate che la rivelano nata negli ammuffiti solai dei professori teutonici, mentre la Rinascenza sbocciò sotto il sole degli Appennini.

Tra parentesi, dirò che fu il primo dei grandi movimenti artistici europei che si ripercosse nel nostro paese. Perchè i padri fondatori della nostra repubblica furono ardenti ammiratori dei classici. Erano felici nel ritenersi i legittimi discendenti degli eroi di Roma. Soprattutto amavano raffigurarsi sotto le spoglie di Cincinnato; quindi non appena ebbero conquistata l'indipendenza, abbozzarono i piani di costruzione di una capitale che fosse l'espressione visibile della loro fede nelle superiori virtù di Roma classica. Non vollero un Palazzo del Governo. Era una cosa che sapeva troppo delle tirannie del Vecchio Mondo. Vollero invece un autentico Campidoglio, da erigersi su un vero colle capitolino, e la sua struttura doveva imitare quella di un gigantesco tempio greco, con una quantità di colonne, perchè a quei giorni non si poteva dissociare l'idea del tempio da quella delle colonne. Quei venerabili signori volevano altresì un cupolone, che ricordasse quello di San Pietro ma con una statua di Columbia, che somigliasse alla Pallade Atena dell'Acropoli.

Quest'ordine di idee, una volta affermatosi, si rivelò difficile da reprimere, e ne risultò quella città di Washington che è una strana insalata di architettura classica e semiclassica. Ovunque fu possibile, si eressero colonne. Abe Lincoln, quel caro vecchietto che aveva iniziato la sua carriera in una baracca di legno, siede come Giove in un marmoreo tempio greco. I parrucconi della Corte Suprema son riposti al sicuro in altro tempio greco poco discosto. La Tesoreria custodisce le sue sacre scorte dietro la facciata di un terzo tempio greco. Le banche di tutto il paese hanno seguito il buon esempio, e dappertutto i templi greci, ma provvisti di numerose finestre niente affatto classiche, invitano i cittadini americani a entrare e depositare le loro dracme.

Se tale smania si fosse limitata alle città, pazienza. Ma invase anche le campagne, dove sorse un poco dappertutto un nuovo genere di residenza che fa sfoggio dell'ideale classico. Le casette in legno della Nuova Inghilterra e le case in pietra della valle dell'Hudson, tutte costruite in base alle migliori tradizioni edilizie inglesi ed olandesi, non bastavano più alle esigenze di una nazione che ora, con molta pompa, aveva preso il suo posto tra le grandi potenze della terra. E di nuovo la colonna ebbe l'incarico di aggiungere il necessario tocco di dignità classica.

Adesso finalmente, che incominciamo ad avere un po' di fiducia in noi stessi e sentiamo di poter dire anche noi la nostra parola in materia d'arte, siamo capaci di guardare indietro a quell'epoca con un certo distacco. Ci domandiamo perchè i nostri stimati predecessori si siano sottomessi così supinamente ai *Diktat* dell'Europa. Ma non dobbiamo dimenticare che i primi sette dei nostri Presidenti nacquero sudditi inglesi, e che i ricchi mercanti della Costa si consideravano Europei trapiantati, più che Americani, e si facevan venire gli abiti e i libri e gli arpicordi da Londra e da Parigi, guardandosi bene dall'acquistarli nelle botteghe di Boston o di Filadelfia.

Ma, a parte questo, il nuovo stile classico europeo li soddisfaceva più d'ogni altro stile che conoscevano. Il barocco era troppo costoso, per i loro mezzi; il rococò troppo frivolo, per le loro tendenze puritane. Ma gli stucchi greci e romani di Winckelmann e Lessing si attagliavano alle loro vite d'ardui doveri e d'austere gioie. Così ingoiavano tutto, cornice peristilio architrave e tutto quanto, e contemplando l'aquila imperiale stender l'ali sulla pendola della sala da pranzo, erano arciconvinti di aver trovato il perfetto equilibrio tra l'antico e il moderno, e che Cesare, apparendo per caso all'improvviso sul colle capitolino di Washington, avrebbe indubbiamente creduto di ritrovarsi nella Città Eterna.

CAPITOLO QUARANTOTTESIMO

LA RIVOLUZIONE E L'IMPERO

Il trionfo dello stile classico si conclude con un tentativo di convertire l'artista in propagandista politico.

Jacques Louis David, il dittatore dell'arte durante la Rivoluzione Francese e il periodo napoleonico, era nato nel 1748. Quand'ebbe nove anni, suo padre fu ucciso in duello: il ragazzo fu tolto dalla scuola e messo a lavorare con François Boucher, che dipingeva belle donne nel più aggraziato stile rococò. Dallo studio di Boucher, David passò in quello dirimpetto del maestro Vien, uno dei fondatori della nuova pittura classica francese, che da vivo godette molta popolarità, mentre la sua reputazione postuma, almeno nei trattati di pittura, si è ridotta alle proporzioni d'una semplice nota a piè di pagina. Ma era proprio l'uomo che ci voleva per il giovane David. Quando Vien fu nominato direttore dell'Accademia Francese di Roma, David lo accompagnò, e tra i dipinti classici del Mengs, lo sviluppo delle classiche teorie del Winckelmann e i vari musei pieni di statue classiche, David si sentiva nel paradiso dei suoi sogni. Il viaggio a Roma gli ispirò le prime tre grandi tele di pretta maniera davidiana e dai titoli più davidiani ancora, *La Morte di Socrate, Bruto*, e il *Giuramento degli Orazi*, storia antica, riprodotta alla moderna, e con quel tanto di deformazione che occorreva per renderla consona ai gusti prevalenti dell'epoca.

Tornato a Parigi, David si riconobbe subito predestinato a recitare una parte importante, se non predominante, nella vita artistica della capitale. Perchè come reazione a tutto ciò che sapesse di bestiale (l'aggettivo ormai si usava quasi esclusivamente nei riguardi della Corte e della Regalità), la società si era gettata a capofitto nel classicismo. Le donne portavano indumenti che avrebbero voluto somigliare a tuniche greche, e si tingevano i capelli rossi come le mogli dei Cesari, e calzavano sandali alla Salomea. Siccome era stato soppresso il Ministro del-

la moda (Luigi XIV aveva dato questo titolo ai sarti accreditati presso la corte), e anche la *Galerie des Modes* (il primo giornale di moda, fondato nel 1770), i sarti di Parigi elaboravano ogni sorta di idee e sperimentavano ogni sorta di modelli come gli uomini politici venivano provando e riprovando ogni sorta di nuove forme di governo.

Il risultato dei loro sforzi era abbastanza curioso. Ma appena Robespierre, l'unico vero discepolo di Gian Giacomo Rousseau, salí al potere, egli decretò la fine di tutti quegli adattamenti greci e romani che avevano ridotto la gonna femminile alle proporzioni di quello straccetto di velo che Nausicaa portava quell'incantevole mattino in cui Ulisse la sorprese sulla spiaggia quando giocava alla palla con le sue fide ancelle.

Quella società che aveva sempre scimmiottato l'aristocrazia, ora cercava ispirazioni negli angiporti e vestiva al modo delle canaglie. Portare in pubblico i calzoncini attillati dell'odioso oppressore equivaleva ora a rischiare la ghigliottina. Ciprie e saponi eran cose che il vero patriotta non doveva toccare. I pantaloni lunghi divennero il simbolo della rettitudine civica. In origine, solo gli schiavi da galera portavano questo genere di calzoni, e più tardi era stato adottato dai marinai. Ma il nome derivò dalla maschera italiana, Pantalone, che quando appariva in quell'arnese non mancava mai di sollevare immense risate nell'uditorio.

Come giacca, gli uomini adottarono la carmagnola (cosí chiamata dalla cittadina omonima del Piemonte) che i sanculotti marsigliesi avevano importata a Parigi. (Costoro si chiamavano sanculotti appunto perchè avevano ripudiato la *culotte* dell'antica nobiltà). Come copricapo, uomini e donne portavano un berretto che si diceva d'origine greca e si chiamava frigio. Poichè la Rivoluzione aveva gettato la Francia nella miseria, qualunque tessuto, per ruvido che fosse, serviva da stoffa per confezionare un abito. Per conservare la testa salda sulle spalle, era consigliabile scegliere disegni a strisce che ripetessero i nuovi colori nazionali bianco rosso e blu.

Anche le signore si convertirono tutte in *femmes du peuple*. Strascichi, busti, *tournures* e imbottiture vennero graziosamente sacrificati sull'altare dell'eguaglianza. L'unico ornamento che la donna osò esibire per accentuare il fascino del viso fu il collarino di tulle, il collo essendo ormai la più preziosa porzione dell'anatomia di ognuna. Bastava una tiratina di funicella, da parte del cittadino Sanson, perchè la più incantevole delle teste ruzzolasse nel paniere di Madama Ghigliottina.

Tutto ciò pareva conformarsi alle migliori tradizioni rivoluzionarie, ma Robespierre non era di questo parere. Il verdazzurro incor-

ruttibile, come lo chiamò Carlyle, non era un proletario, era anzi la sola persona che continuasse a vestire decentemente, a radersi e a pettinarsi. Così il cittadino Robespierre avvicinò il cittadino David, e lo invitò a provvedere alla Nazione, da quel gran maestro del classicismo che era, un modello d'indumento rigorosamente classico, capace di documentare il ritorno degli austeri tempi della Repubblica di Roma. David si mise al tavolo col suo irreprensibile entusiasmo e di lì a un paio di settimane mostrò al suo amico Robespierre i modelli dei suoi *costumes à l'antique*. Il suo costume per maschi non ebbe mai grande successo. Gli uomini si sentivano ridicoli in quelle tonachelle e in quei cappelli ornati di piume, e si piegarono malvolontieri, e solo per non offuscare il dittatore, a quella penosa mascherata. Ma le donne furon grate al cittadino David che le sciolse dalla necessità di travestirsi da proletarie. Perchè David aveva semplicemente copiate le figure degli antichi vasi ellenici; e per conseguenza le donne del Terrore e del Direttorio furon felicissime di potersene andare in giro con nient'altro addosso che un leggerissimo peplo.

Il resto d' Europa non adottò volentieri le nuove mode, tranne forse la sola Germania, tutta imbevuta del classicismo di Winckelmann e di Lessing. Ma è fuor di luogo ricordare che furono le nuove mode che introdussero lo scialle nell'uso comune, perchè le signore poco vestite soffrivano il freddo e non potendo portare i mantelli in casa adottarono gli scialli, che al principio si facevano venire dalle Indie ma che si contentarono poi di importare dall' Inghilterra, i cui telai s'erano subito messi a riprodurre i disegni del Kashmir e dell'Oriente in generale.

Altra innovazione voluta dalla moda fu la borsetta a mano per le signore. Già nel medio evo le signore portavano la borsetta, che a quei tempi si chiamava *aumônière*, perchè serviva a contenere gli spiccioli destinati all'elemosina; ma adesso cambiò nome e si chiamò *réticule*.

Queste attività supplementari tuttavia non impedivano al cittadino David di coprire centinaia di metri di tela con una propaganda storica di carattere rivoluzionario, e di prendere attivissima parte, per giunta, agli eventi del giorno. Nel 1792, eletto membro della Convenzione, fu uno dei 361 che votarono a favore della decapitazione del Re, decisione fatale autorizzata da un solo voto di maggioranza. David comunque riuscì ad evitare il destino del suo amico Robespierre, e quando Napoleone salì al potere, non solo diventò ufficialmente il pittore della Corte imperiale ma fu lui che camuffò l'usurpatore còrso da Carlomagno quando andò a farsi incoronare a Notre-Dame. La caduta di Napoleone costrinse David a lasciare Parigi. I Borboni non

Checchè ne dicano accademici e professori, non esistono regole definite per la creazione dei quadri. Valga il seguente esempio, a conferma di questa proposizione. Nei quattr'anni che ho trascorsi a Veere, ho osservato centinaia di pittori riprodurre il loro porto. Io lo vedevo a questo modo...

. . ma altri lo vedevano in quest'altro modo

gli perdonarono mai la parte che aveva presa nell'assassinio legale di Luigi XVI, ed egli morì in esilio a Bruxelles nel 1825.

Nessuno può negare a David un'eccezionale abilità soprattutto nel disegno, ma la sua influenza sull'arte non fu benefica perchè la sua mente era troppo attaccata alle qualità superiori di un mondo che era morto da milleseicento anni. Nel suo fanatismo arrivò a tal segno che propugnava la distruzione dei dipinti delle scuole fiamminga e olandese accusandoli di mettere in ridicolo, col loro realismo, la razza umana. E avrebbe voluto che venisse votata una legge vietante ai pittori di dipingere soggetti patriottici, con l'unica eccezione degli episodi menzionati nelle *Vite* di Plutarco.

Conosceva a perfezione la tecnica, e se ne valeva per imporre al pubblico quel tipo di dipinti il cui soggetto ha maggiore importanza della pittura stessa. Insomma fu lui, più di ogni altro, che ridusse la pittura in genere a una specie di illustrazione a colori. Ed essendo, come tanti altri capoccia della rivoluzione, di tendenze esageratamente puritane, che facevano di lui un assassino che assassinava per liberare il mondo dal peccato, esigeva che i pittori si attenessero ai soggetti morali, tali da tradursi in insegnamenti di virtù e di patriottismo. Nelle mani di un perfetto artefice come lui, i dipinti di questo genere potevano anche sembrar dotati delle qualità dei capolavori; ma sotto il pennello inetto degli imitatori di terz'ordine diventavano un puro spreco di tela buona.

Il nome del David si ricollega non solo al periodo della Rivoluzione ma anche a quello dell'Impero. Di solito associamo lo stile impero al breve periodo che va dalla fine del Direttorio nel 1799 al 1815 quando Napoleone fu esiliato a Sant'Elena. Ma è un errore. Lo stile impero in realtà non è altro che il prodotto del movimento classico che sulle prime s'accompagnò al rococò finchè lo soppiantò, e lo si può far risalire al 1774, anno dell'ascesa sul trono di Luigi XVI. Fu denominato « Impero » perchè era lo stile prediletto dall'imperatore Napoleone, che s'immaginava di essere il diretto discendente spirituale dei Cesari.

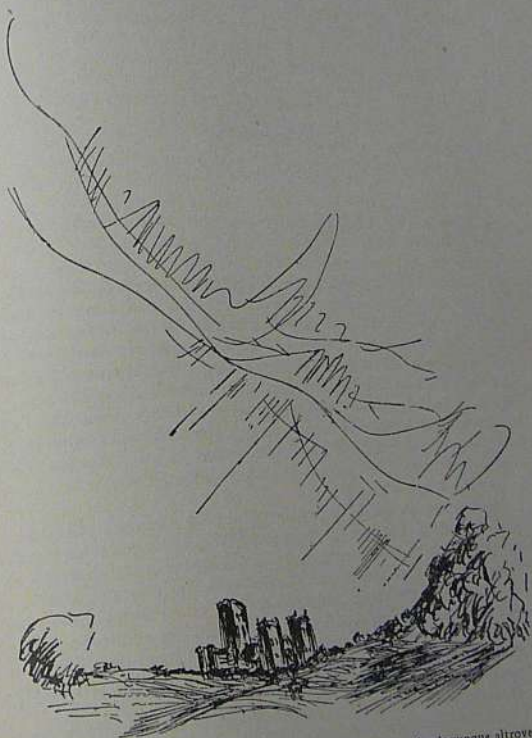
Tra le mani dei signori beneducati del Settecento, lo stile classico aveva creato articoli di uso comune di eccezionale bellezza, e in tale funzione prosperò di nuovo in Germania ed in Austria subito dopo la caduta di Napoleone, diventandovi noto sotto la denominazione di stile Biedermeier; e sotto questo nome trovò graziose espressioni in tutto ciò che fu fabbricato in Inghilterra nel periodo giorgiano. Ma tutti i palazzi napoleonici ebbero un aspetto piuttosto pacchiano, che evocava l'origine còrsa provinciale del grande *parvenu*. Poichè

l'oro è sempre stato la prova principale della ricchezza, bisognava che tutto il mobilio fosse ricoperto di spessi strati d'indoratura.

Il più gran merito dello stile impero fu quello di aver eliminato varie altre innovazioni che erano anche meno piacevoli di esso. Perchè il gusto classico, appena esplose, aveva rimesso in voga la residenza di tipo pompeiano del primo secolo dell'èra cristiana. Allo scoppio della rivoluzione, quando la Francia dovette combattere per salvarsi dagli attacchi di tutto il resto d'Europa, il mondo classico assunse un aspetto marziale, e gli interni delle case vennero arredati con stoffe ordinarie e leggere, atte a conferire alle abitazioni il carattere degli accampamenti. I letti divennero lettucci da campo, gli abiti arieggiavano le uniformi militari, i bambini si baloccavano solo con soldatini di piombo e con cannoni in miniatura. Il ritorno allo stile classico verificatosi sotto Napoleone fu dunque un progresso sul classicismo della rivoluzione.

Dopo che Napoleone tornò dall' Egitto, con i primi attendibili resoconti circa un paese che da sedici secoli era rimasto nel dimenticatoio, ecco apparire all'improvviso nei fregi e nelle decorazioni greco - romane allora imperanti dappertutto i primi particolari di stile egiziano. Dalle mensole cominciarono a sorridere misteriosamente le sfingi, e i grifoni prestarono i loro artigli per assicurare la stabilità di tavoli e poltrone. Finalmente arrivò l'ape, che Napoleone scelse come marchio di fabbrica, e rappresentava l'idea dell'industre applicazione ad un determinato lavoro.

In tutto quel periodo i musici non fecero parlare di sè. Napoleone dedicò molta attenzione alle bande militari, ma nulla sta a dimostrare che distinguesse una nota da un'altra. Nel campo delle altre arti primeggiò Antonio Canova, marchese di Ischia per grazia del Papa, uno dei massimi scultori degli ultimi cinque secoli, che incontrò il favore di Napoleone, e in una delle sue sorelle il modello ideale per la sua Venere. Gros si specializzava in soggetti militareschi, Prud'hon in noiose allegorie, e Ingres, mediocre ex-violinista ed ora discepolo di David, cominciava a disegnare quei meravigliosi ritratti che rimasero molto superiori ai suoi dipinti.

Per illustrare fino a qual segno l'ideale classico aveva fatto presa sulla mentalità di quel periodo ricorderò che quando Ingres dipinse l'*Apoteosi di Omero* (che sembra il cartellone di pubblicità di qualche ellenica agenzia di viaggi), ebbe cura di non includere Shakespeare e Goethe nel crocchio dei « moderni » che rendono omaggio al cieco cantore di Chio. Le « tendenze classiche » di Shakespeare e Goethe non erano abbastanza sane per giustificarne l'inclusione.

In Inghilterra l'architettura si adatta al paesaggio meglio che dovunque altrove

CAPITOLO QUARANTANOVESIMO

IL PERIODO ROMANTICO

I Grandi cercano rifugio nei castelli in rovina, e i Poeti affranti nei pantaloni a scacchi.

La civiltà dei primi anni dell'Ottocento fu per lo meno sincera nelle sue simpatie ed antipatie. Ai pittori e ai musici disse, senza complimenti: « Voi siete degli inutili membri della società; posso benissimo tirare avanti senza di voi ». I giovani artisti capirono l'antifona, ma, possedendo solo i ferri dei loro mestieri, non avevano la minima idea circa il modo con cui avrebbero dovuto rendersi utili alla società. Sicchè, come anime nel limbo, errarono alla cieca e senza mèta, canterellando ariette per farsi coraggio, e dipingendo quadratini di tela per rallegrare gli squallidi muri delle soffitte in cui vivevano con le Mimì e le Musette immortalate da Murger e da Puccini.

Perchè le arti « erano in crisi ».

In Francia, da David in poi, la pittura era diventata ufficialmente uno strumento di propaganda politica. Poichè gli uomini al governo cambiavano con una frequenza quasi indecente, erano abbastanza numerosi i pittori che riuscivano a mantenersi in vita procurando ai sempre nuovi governanti le necessarie giustificazioni pittoriche dei loro « colpi di Stato », o ritraendoli in atteggiamenti che ne illustrassero gli impulsi veramente cristiani, quali sarebbero stati il soccorrere gli infermi, o, peggio, l'inaugurare una di quelle esposizioni di belle arti eufemisticamente dette *Salons*.

Il risultato fu che i pittori francesi di questo periodo, il più geniale dei quali fu Delacroix, produssero infiniti chilometri di tela imbrattata di colori. Ma se il novantanove per cento di questa ricca messe della generazione romantica andasse disperso, nessuno se ne accorgerebbe. Per fortuna i fabbricanti di colori di quel periodo pensarono essi a

risolvere questo problema in modo che il trapasso della pittura romantica potesse effettuarsi senza dolore. La qualità dei colori che ponevano sul mercato era così inferiore, che i dipinti di quell'epoca si vanno per lo più decomponendo in una brodetta giallina uniforme, così che nemmeno i discendenti diretti sono in grado di riconoscere le fattezze della cara nonnetta nella sua crinolina che aveva richiesto per la fattura quaranta metri di seta vera.

Un analogo destino toccherà alla massima parte dei lavori d'arte con cui gli Americani riconoscenti hanno decorato i muri della Casa Bianca. Gli Egizi erano più bravi di noi in questo campo. Sui muri dei loro mausolei i dipinti sembrano ancora freschi come nel giorno in cui furono eseguiti.

Per non so qual ragione, nella mia mente il periodo romantico si associa sempre con la luce a gas, con i salotti mal aerati e pieni di mobili goffi e di gente ancora più goffa. Devono essere stati i quadri di Daumier a creare in me quest'impressione. La luce a gas che abbiamo conosciuto noi poco prima dell'avvento della luce elettrica era abbastanza simpatica, ma quella del 1830 rappresentava un ignobile regresso rispetto alle candele del barocco e del rococò. Si dava un'aria di progresso, ma riusciva solo a creare un'atmosfera di vacillante incertezza, un'atmosfera che penetrava in tutti quanti i settori della vita. Non è da meravigliare che i pittori, ribellandosi al vuoto ed all'artificiosità della vita che avrebbero avuto il dovere di dipingere, abbiano clamorosamente spalancato le finestre dei loro studi gridando « Aria, luce, per l'amor di Dio! » I musici avevano fatto lo stesso, nel passato; ora toccava ai gentiluomini del pennello.

CAPITOLO CINQUANTESIMO

LA RIBELLIONE NELLO STUDIO DEL PITTORE

I realisti rifiutano di continuare a ritirarsi e sferrano il contrattacco.

Quando Gustavo Courbet si vide rifiutare l'ammissione nell' Esposizione Internazionale di Parigi del 1855, a causa delle sue tendenze radicali, fece un'esposizioncella per proprio conto, e sulla porta dipinse con audacia la parola « Realismo ». In un tempo in cui nulla era reale, in cui si faceva finta di credere che le donne non avessero gambe e gli uomini non avessero la coscienza e i bambini si dilettassero di sermoni, quel cartello fu considerato come un atto di sfida, un atto di sfida che, ai nostri occhi, fa veramente onore a Courbet. Presto egli ebbe un nutrito stuolo di seguaci e, verso il 1860, la ribellione da lui scatenata furoreggiava.

Per prima cosa i paesisti dissero addio alla città e si trasferirono in campagna per dipingere la natura com'era senza il beneficio della luce a gas. Perchè l'atmosfera artificiale di quel periodo aveva fatto loro dimenticare che « in principio era la luce ». Ora questo prezioso dono elargitoci dal Signore nel secondo giorno della creazione fu riscoperto da uomini che rispondono ai nomi di Corot, Millet, d'Aubigny, Dupré, Harpignies, Rousseau (Teodoro, quello che s'accostò tanto a Ruysdael) e Diaz (l'ex-pittore delle porcellane di Sèvres).

Poichè Parigi non aveva niente da offrire a loro ed essi sentivano di non aver niente da offrire a Parigi, molti di loro traslocarono con tavolozze e cavalletti a Barbizon, piacente villaggio sui margini della foresta di Fontainebleau; perchè i loro bisogni erano modesti, ed essi erano prontissimi a far una vita da contadini pur di poter lavorare come piaceva a loro e senza essere obbligati a far concessioni al cattivo gusto prevalente. Sentivano un pochino di rispetto per gli inglesi Constable e Turner, ma vivevano apertamente in guerra contro gli accademici che

ogni anno riempivano il *Salon* di tele scipite. Dal canto loro gli accademici li ripagavano ostentando di non conoscerli e li lasciavano deperire a Barbizon.

Alla fazione di Barbizon si unirono tosto altri gruppi di ribelli: scrittori, pittori, scultori, musici, che non possedevano nemmeno i pochi soldi richiesti dal trasloco in campagna. Balzac aveva già cominciata la compilazione del colossale catalogo d'ogni tipo sociale che concorreva a fare della Francia la grande nazione che era. Victor Hugo, il nemico dei dittatori, sacramentava in esilio su un'isoletta della Manica, smascherando le ipocrisie dell'impero di cartapesta di Napoleone III.

E v'erano altri, a migliaia, i quali sentivano che c'era qualcosa di indubbiamente marcio in quella società, le cui fondamenta poggiavano su cumuli di oggetti inanimati, e che bisognava procedere ad un lavoro di sterilizzazione integrale, prima di pensare a dare il via al progresso. Tutti si agitavano a questo fine, alcuni scrivendo commedie, altri disegnando caricature, altri ancora facendo circolare gazzette clandestine stampate all'estero, ma i più passando parte della giornata e le notti intere nei caffè, vociando, vilipendendo, accusando, e ubbriacandosi della propria rettorica e del cognac degli ammiratori.

Non credo sia mai esistita una società così piena di intrighi e contro-intrighi, e il più curioso è che l'inquilino dell' Eliseo era, in segreto, d'accordo con quelli che (a sua insaputa) imprecavano contro l'Impero. Era un uomo che vedeva le cose in una luce falsa. Si era visto un fratello morire al fianco mentre combattevano insieme per la libertà d'Italia; poi aveva capeggiato due disastrose spedizioni contro i Re di Francia che occupavano il trono ch'egli ambiva per sè. La terza volta era riuscito a sostituirsi a loro, ma continuava a vedere se stesso come immaginava che gli altri lo vedessero. Sapeva benissimo di aver tradito la causa della rivoluzione, ma il suo nuovo impiego esigeva che egli recitasse la parte del conservatore. D'altra parte i suoi istinti lo spingevano a fare l'opposto. Era in realtà una situazione molto imbarazzante. Lui fumava sigarette senza mai smettere, diceva « Tiens, tiens », e celiava con la sua Spagnola, che reputava Géricault e Delacroix due sommi pittori.

Nel 1863 accadde un fatto seccante. La giuria del *Salon* era tutti gli anni composta di parrucche accademiche, e i dipinti dei pittori giovani, che non risultassero conformi alle sue vedute, avevano la stessa probabilità di essere accettati, che avrebbe Stalin di venir eletto membro onorario della Union League Club. Ogni anno gli accademici rifiutavano sistematicamente ai novellini la possibilità di farsi conoscere, e ciò determinava infiniti litigi in tutti i caffè d'ambo le rive. Nel 1863

si ripetè dunque la solita storia, ma questa volta intervenne inaspettatamente l'Imperatore, che, con un sarcasmo tipicamente napoleonico, propose l'apertura di un *Salon des Refusés*.

Gran parte dei lavori esposti in questo salone di rifiuti era francamente roba di scarto, ma alcuni conseguirono lo scopo di strabiliare, e di far allibire i molto rispettabili Parigini di quel tempo. Ce n'era uno, una cosa davvero straordinaria, un ritratto, eseguito da un Americano che nessuno aveva mai udito nominare, certo James McNeill Whistler. Ma pazienza questo: da un Americano chi mai poteva aspettarsi qualcosa di buono? Ma che Edouard Manet, un *Francese*, avesse la sfacciataggine di esporre una cosa così scandalosa come il *Déjeuner sur l' herbe*, che mostrava due femmine quasi svestite a colazione nel bosco con due gentiluomini vestiti di tutto punto, era un fatto di cui l'intera nazione aveva il dovere di vergognarsi.

Era quella stessa nazione sul conto della quale Emilio Zola stava per fornirci un resoconto in verità non troppo lusinghiero. Ma oramai le forze del partito attaccante erano convenientemente agguerrite, e la battaglia si fece accanita, col quartier generale della difesa stabilito negli uffici editoriali del *Figaro* e degli altri giornali conservatori, mentre il comando supremo del partito invasore se la spassava nel *Café Guilbert* o nello studio di Courbet, il quale, per dimostrare il suo disprezzo degli accademici, licenziò tutte le sue modelle patentate e lasciò che i suoi discepoli, in luogo di eseguire i nudi convenzionali, si sbizzarrissero nel riprodurre le adipose deformità delle femmine da trivio.

Ma anche senza che il pubblico avesse cominciato a capire i realisti, i venditori di quadri avevano scoperto finalmente quali magnifici risultati si potessero ottenere da una campagna pubblicitaria astutamente condotta nei giornali più accreditati.

Ma i rivoltosi francesi fecero perdere tutto l'equilibrio ai critici solenni di quel periodo. Costoro dichiararono che Courbet e i suoi seguaci non avevano altro scopo che quello di *épater le bourgeois*. Certo è che il buon borghese parigino reagì con sommo sdegno a tanta provocazione, e al *Salon* del '66 fu necessario richiedere l'intervento della Polizia per proteggere l'*Olympia* di Manet dalla violenza del pubblico.

Quattro anni dopo l'Impero di Napoleone cadde, un po' bruscamente, ma la Repubblica che lo sostituì si rivelò ancor meno tollerante, in fatto di riforma dell'arte. Adesso dominava Meissonnier nelle giurie dei *Salons*, e la risolutezza con cui respingeva invariabilmente i lavori di chiunque non appartenesse all'Accademia forzò l'accademico Puvis de Chavannes, il celebre affrescatore del Panthéon, a rassegnare le dimis-

sioni dall' Istituto. Courbet, il difensore dei giovani, viveva ora esule in Svizzera, per aver fatto ciò che ai pittori è rigorosamente proibito. Si era occupato di politica. Gli avevano confiscato le opere, la casa, e il patrimonio. Era totalmente rovinato, e troppo vecchio per ricominciare.

Poi accadde uno di quei fatti strani che sono così tipici della spensierata Parigi. Verso il '60 un fotografo, certo Nadar, si era acquistato non poca rinomanza come costruttore di aerostati. Ora si era fatto un involucro gigantesco, che conteneva duecentomila piedi cubici di gas, e vi aveva appesa una navicella, a due piani, dotata come gli Zeppelin di tutte le comodità moderne. Il mostro si era effettivamente staccato dal suolo, trasportando non meno di tredici passeggeri, e creando una emozione simile a quella che provammo noi la prima volta che Blériot sorvolò la Manica. Questo medesimo Nadar possedeva uno studio nella *rue* Daunou, e, poichè non gli serviva più, lo offrì ai pittori respinti dal *Salon* del '72, affinchè se ne servissero per esporre i loro lavori. Tra quelli che accettarono l'offerta c'erano alcuni pittori i cui nomi sono poi diventati universalmente celebri: Manet, Monet, Degas, Cézanne, Bracquemond, Renoir. E tra gli altri c'era un dipinto di Claude Monet intitolato *Une impression*: nulla di definito, una semplice impressione.

Lo *Charivari*, il vecchio giornale di Daumier, acciuffò l'occasione e battezzò i proseliti di questa nuova scuola col nome derisorio di « Impressionisti ». E il nome attecchì. Oggi parliamo seriamente degli Impressionisti, perchè abbiamo dimenticato le risate con cui la loro prima esposizione fu accolta nel 1874 dai buoni Parigini, i quali trovavano comicissime le loro tele, e osservandole si chiedevano l'un l'altro per spasso « Hai indovinato cos'è? ».

Che cos'era ? Nient'altro che il tentativo, analogo ad altri già compiuti talora da Rembrandt e da Velasquez e da Goya, di dar risalto agli oggetti, di farli spiccare sul fondo come se fossero circondati dalla luce. Per ottenere quest'effetto, Monet e i suoi seguaci sentivano di aver bisogno d'imparare molte cose circa il vero carattere della luce. Si rendevano conto di non poter fare dei miracoli, quindi si accontentavano di provare a creare l'illusione della luce, e credevano di riuscirvi « rompendo » il colore di quei dipinti in piccole chiazze di pigmenti. Era questo l'« effetto comico » che faceva tanto ridere i buoni Parigini, e che procurò agli Impressionisti la reputazione di costituire un gruppo di pazzi.

L'impressionismo cominciò con Monet e finì presso a poco con Seurat e Toulouse - Lautrec, il quale usava i colori come fossero pastelli.

Nel frattempo, altri Francesi sperimentavano altre idee. Eugenio Carrière s'accostò più d'ogni altro ai preraffaeliti inglesi, ma, nato dal popolo, aderì alle realtà della vita molto meglio degli Inglesi.

Poi si dette il caso stranissimo di Henri Rousseau (che non era nemmeno parente di Teodoro), del *doganiere* Rousseau, perchè aveva effettivamente occupato un posto, tra i più modesti, nelle dogane francesi. Durante il breve impero di Massimiliano nel Messico, Rousseau era stato mandato a far servizio in questo paese, e la vegetazione tropicale sotto il sole abbagliante aveva prodotto su di lui tanta impressione che al ritorno sentì il bisogno di esprimerla dipingendo. Ma dipingeva per sfogarsi, per divertirsi, senz'avere la minima idea della propria grandezza. È facile ridere dei dipinti di questo bel tipo, ma, strano !, è anche facile trovarli divertenti. A me per esempio piacciono più di quelli di Paul Gauguin, altro specialista in scene tropicali. Forse conosco troppo Gauguin, l'uomo Gauguin, per apprezzarne l'opera, sebbene d'altra parte la musica di Wagner mi piaccia, anche se deploro di conoscere troppo bene il suo autore (è difficile dire quale di questi due uomini abbia avuto il carattere più increscioso).

Gauguin mi richiama subito alla mente il nome di un altro pittore che avrebbe potuto fare tante belle cose se Gauguin non ne avesse causato il suicidio a 37 anni. Parlo di Van Gogh. Di solito si imputa ai suoi connazionali della fine del secolo scorso la colpa della tragedia di questo poveraccio. Ma anche se nato sott'altra stella, Vincenzo van Gogh sarebbe ugualmente riuscito a spremere l'ultima goccia dell'infelicità da ciascuna delle situazioni nelle quali si trovò sospinto dal suo amore dell'auto-tortura. Viveva in un paese dove non rimaneva più traccia della grande tradizione del Seicento. Breitner, Israels, Weissenbruch continuavano a dipingere abbastanza bene, su per giù come negli altri paesi gli altri pittori di quel momento, e i fratelli Maris testimoniavano, almeno nei loro paesaggi, che il cielo e l'acqua continuavano come prima a parlare all'immaginazione del popolo dei Paesi Bassi. E se Van Gogh avesse tempestivamente dimostrato di possedere un briciolo di talento, indubbiamente avrebbe trovato qualcuno disposto a fornirgli i mezzi per imparare il mestiere. Ma i suoi disegni e dipinti giovanili erano terribili. Lo sono ancora. Non esito a dirlo, come mi affretto a riconoscere che i suoi ultimi lavori attingono altezze sensibilmente superiori a quelle toccate dai suoi contemporanei. Quando dipinse quei paesaggi, quei ritratti, quei fiori che poi vennero rinvenuti nelle soffitte o nelle cantine in cui trascorse tanta parte della sua vita, doveva evidentemente essere stato un uomo « pazzo di colore ». Questa tara, associata al suo morboso affetto verso i poveri e gli umili e i

deboli, è di quelle che logorano qualunque tempra di uomo; e la perfidia di Gauguin finì di stroncare la tempra già scossa di Van Gogh. Ma ci son rimasti quei paesaggi che vibran tutti di luce solare, e ci consoliamo rammentando che una volta il disgraziato riuscì effettivamente a venderne uno, e per venti dollari interi.

Quali delitti non sono stati commessi in nome del buon gusto! Mentre Van Gogh deperiva di stenti, un altro Olandese stava accumulando una fortuna in Inghilterra, con un genere di quadri che oggi non vorremmo nemmeno regalati. Si chiamava Alma Tadema, se la cosa v'interessa, e gli Inglesi gli accordarono il titolo di Sir, pei servizi che rese all'arte, il che non deve stupire chi abbia visitato una sola delle annuali esposizioni della Royal Academy. Innumerevoli tele, riproducenti personaggi in uniforme di gala, coperti di stelle e di giarrettiere. L'esposizione costituisce anche per chi se ne intende un'ardua prova da superare, ma non manca mai di attrarre migliaia di entusiastici ammiratori, ognuno intento a richiamare l'attenzione degli amici su cose che non sono affatto essenziali. Questa potrà sembrare a taluni un'osservazione fuori di posto, ma è certo che dopo la scomparsa di Turner e di Constable il genio inglese, se si è chiaramente espresso nella letteratura, non ha brillato affatto nella pittura e nella musica. Tutti si sono ostinati a dipingere ritratti come Lawrence; e da quanto mi risulta ci si ostinano ancora.

Poi vennero gli scritti romantici di Sir Walter Scott e i sermoni estetici di John Ruskin, il quale vedeva l'arte come qualche cosa di sacro ma di salutare insieme, come il *roast-beef* e il *pudding* della domenica. Non intendo sminuire l'influenza ch'egli ha esercitata, e lo apprezzo per le cortesie che usò verso gli amici e la generosità con cui trattò gli artisti poveri. Questa fu una qualità nella quale fu sorpassato solo da Turner, che legò tutto il suo ingente patrimonio agli artisti inglesi indigenti: pio, lodevolissimo legato che però non raggiunse mai il suo scopo, perchè la famiglia del morto, defraudata dell'eredità, ricorse ai tribunali e incassò quello che rimase dopo i prelevamenti eseguiti dagli avvocati. Ma chiunque abbia letto un resoconto del celebre incontro tra Whistler e Ruskin avrà rilevato l'incredibile strettezza di vedute di questo rinomatissimo fra i più rinomati critici inglesi. Eppure diresse lui l'opinione artistica del pubblico inglese per circa un cinquantennio. La cosa si spiega considerando che Ruskin, incapace di comprendere o mal disposto verso l'arte moderna, si era dimostrato capace di comprendere il meglio dell'arte dei Primitivi italiani: il primo a parlare di Giotto con profondo entusiasmo fu lui. Come risultato, quando alfine si delineò un movimento di rivolta contro la mediocrità degli

accademici, i rivoltosi non si prefissero di conquistare nuovi mondi, ma si contentarono di un blando tentativo per riconquistare un mondo che non esisteva più.

Il gruppo promotore di questa strana rivoluzione reazionaria si intitolò « Fratellanza Preraffaelita ». La Fratellanza fu fondata nel 1848 e in origine constava di sette giovani che solennemente si promisero a vicenda di riacciuffare lo spirito che aveva animato i pittori anteriori a Raffaello, o ad ogni modo di ravvivare quel sano ideale della tecnica che era stato tipico del medio evo. Era gente che prendeva la propria missione terribilmente sul serio, e che effettivamente riuscì a sbarazzare l'Inghilterra di parte delle banalità che inondavano allora il paese. Era gente che viveva modestamente, semplicemente, come i mastri artigiani del medio evo. E non si contentavano di dipingere dei quadri, ma disegnavano anche carte da parati, stampavano bellissimi libri (difficilissimi da leggere), si occupavano di mobilio, di tessuti, e persino di vetri istoriati.

Uno di essi, William Morris, fu il promotore di quel movimento che tentò di incivilire la macchina, e solo per questo merita la nostra imperitura devozione. Altri, come Dante Gabriele Rossetti, figlio dell'esule abruzzese, slittò dalla poesia nella pittura e tentò di mutare la Londra del 1860 nella Firenze del 1360: degnissima ambizione, ma predestinata al fallimento. Altri ancora, come Ford Madox Brown, s'innamorarono del gotico e trascorsero la vita in una nebbia di *Ivanhoe* e di birra leggera.

Nel complesso, il movimento fu un tantino bizzarro. Posso citare altri nomi. George Frederick Watts, per esempio, il moralista, e Sir John Millais, soavemente sentimentale e popolarissimo. Ma non avevano niente di interessante da dire, come, d'altronde, in quel periodo, anche i pittori degli altri paesi. L'ungherese Munkacsy, che tentò di fare per la Sacra Scrittura ciò che David aveva fatto per la Rivoluzione Francese, guadagnò una reputazione mondiale che oggi è totalmente obliterata. In Svezia c'era, come vi è tuttora, un certo numero di bravi pittori, ma quasi tutti troppo sensibili all'influenza di Parigi. In realtà nessuno di loro, prima di Liljefors e di Anders Zorn, ha fatto in arte un gran che, e solo recentemente Stoccolma è diventata il centro di un interessante e piuttosto animato sviluppo di parecchie arti minori.

Per poco, pochissimo tempo abbiamo creduto che la salvezza potesse venire dalle razze dell'Europa centrale. Arnold Böcklin e Ferdinando Hodler, svizzeri entrambi, avevano immaginazione e un

fine senso del colore. Quando ero giovane, in ogni casa europea c'era qualche riproduzione dei loro quadri, e si andava in visibilio davanti all' *Isola dei Morti*, per esempio. Poi sono scomparsi tutti, per non ritornare mai più.

Lo stesso accadde in quasi tutte le parti d' Europa. Ai pittori del tempo mancava qualcosa; conoscevano il mestiere ma non avevano niente da dire che interessasse per più di un paio di anni. Segantini, l' Italiano che si specializzò nei paesaggi alpestri, fu bravo (morì nel 1899), ma cominciamo a dimenticarlo. Zubiaurre e Zuloaga in Spagna, sebbene modernissimi, sono già avviati sulle orme del loro connazionale Mariano Fortuny, che verso il '70 era considerato come il logico erede di Meissonier. Gli Ottocentisti italiani, sebbene poco noti in Europa, e tanto meno in America, sono stati dei buoni e talvolta dei forti pittori originali, schietti, creativi: il movimento dei Macchiaiuoli — che sarebbero gli « Impressionisti » italiani — movimento cronologicamente anteriore all'impressionismo francese, ha dato dei frutti di primo ordine: Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Silvestro Lega, sono pittori degni di essere paragonati ai migliori impressionisti francesi. Quando l'Ottocento italiano sarà conosciuto come si conviene, si parlerà con ammirazione di Tranquillo Cremona, di Daniele Ranzoni e di altri forti e forse grandi pittori.

Per non dimenticare la Russia, dirò che vi si facevano patetici sforzi per fondarvi una scuola d'arte nazionale, e fu eseguito qualche lavoro interessante, ma che non riusciva a liberarsi dell'atmosfera della *Chauve Souris* di amena memoria. Perchè l'arte non si lascia necessariamente ispirare dagli sforzi che si fanno per favorirla. I Francesi possiedono un'accademia regolare che incoraggia la pratica delle belle lettere, ma il figlio di un tubercolotico ciabattino di un villaggio danese obbliga tutto il mondo a leggere le sue favole. Roma è il centro della scultura, ma è il figlio di un ebanista islandese che diventa il primo scultore della prima metà dell'Ottocento. Di entrambi troverete il nome in tutti i cataloghi: H. C. Andersen, e Bertel Thorwaldsen.

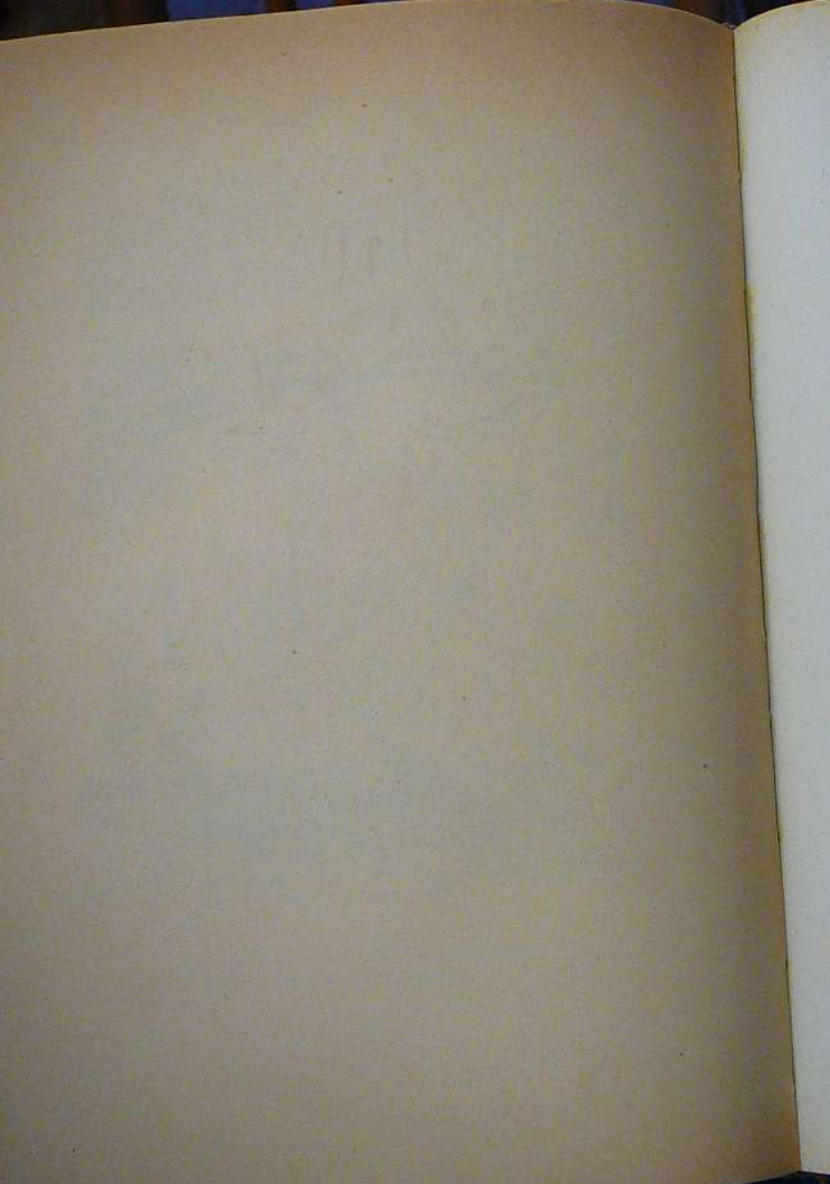
Sicuro, sono cose che càpitano. Tutto quel che si può dire è che càpitano di preferenza dove se ne sente il bisogno, e non dove rappresentano soltanto un lusso. Nell'Ottocento le Muse furon messe severamente sull'attenti e si sentirono dire che dovevano vergognarsi di non aver mai lavorato onestamente, e si videro invitate a cercarsi un impiego decoroso e a diventare utili cittadine. È da stupire se i loro antichi ammiratori smisero di venire a trovarle, e poi, maledicendo alla loro sorte,

Il museo di vecchio tipo conteneva tanta roba, ma nessuno vedeva niente

Il museo di nuovo tipo ha scartato il superfluo, e riflettendo lo spirito dei tempi che cerca di rievocare riesce a farcene sentire le bellezze

cercarono di affogare nel vino la loro disperazione per aver perduto quelle graziosissime, ammirevoli amiche ? E non si darà il caso che, se noi continuiamo a trascurarle più a lungo, esse possano perire di solitudine e di dolore ? Perchè dopo tutto per le donne il viver da sole non è mai stato un ideale, tanto meno poi per le incantevoli abitatrici del Parnaso !

Gli impressionisti riproducevano le loro impressioni
in modo da impressionare i profani profondendo colore a tutto spiano...

...mentre i realisti cercavano di conseguire lo stesso effetto generale
risparmiando colore e fatica

CAPITOLO CINQUANTUNESIMO

MUSICA DELL'OTTOCENTO

La musica conquista il terreno perduto dalle altre arti.

Il Congresso di Vienna del 1815 liquidò le passività della Rivoluzione Francese. Napoleone morì nel 1821 e Beethoven nel 1827. Nel 1830 l'ultimo dei Borboni di vecchio stampo fu rovesciato dal trono di Francia. L'anno precedente era entrata in funzione la prima ferrovia per il trasporto di passeggeri, tra Liverpool e Manchester. Dappertutto l'officina uccideva l'artigianato, e — soprattutto in Inghilterra — in combutta con la miniera di carbone inghiottiva ogni mattina vasti greggi di esseri umani. Qua e là echeggiava qualche voce solitaria, come quella di John Ruskin, che ammoniva il mondo contro i pericoli del caos cui andava incontro, ma lo ascoltavano solo le vecchie sentimentali o gli intellettuali giovanissimi. Il mondo correva non già verso il caos ma verso il progresso, e nulla e nessuno poteva fermarlo.

I pittori fecero debolmente del loro meglio per indicare i pericoli incombenti, ma furono duramente messi da parte. Gli scrittori, salvo poche eccezioni (come Balzac e Dickens), cercarono rifugio nella contemplazione di un meno cupo passato. Gli scultori morivano di fame. Gli architetti eran tutti impegnati nel tracciar piani di costruzione di sempre più vaste e più brutte fonderie ed officine. Solo i musici, visionari privi di praticità, si fecero avanti, e tentarono di creare un porto di rifugio per le anime disperse. Molti di loro scontarono con la vita tanta audacia; altri sopravvissero solo perchè avevano una pelle da rinoceronte ed erano dotati di una quasi illimitata capacità di vegetare senza nutrirsi; e solo a pochi di essi il destino concesse una reputazione che li mise in grado di saldare ogni tanto i loro debiti. E questi pochi contribuirono, al colmo delle loro capacità, a procurare al mondo una conveniente via di scampo dall'insopportabile realtà.

In Germania tre uomini s'ingegnarono per dare all'opera una forma romantica: Ludwig Spohr, Carlo Maria von Weber ed Heinrich Marschner. Del primo, sebbene abbia lasciato più di centocinquanta composizioni, fra cui quindici concerti per violino e una mezza dozzina d'opere, conserviamo la memoria solo perchè compilò un metodo d'insegnamento per studiosi di violino; e il terzo, Marschner, lo abbiamo dimenticato, salvo per il suo *Hans Heiling* (che ispirò il *Flying Dutchman* di Wagner) e il suo *Vampiro*.

Ma il secondo, Weber, gode ancora di una certa popolarità. Dopo Wagner, Weber va considerato come il miglior allestitore di scenari d'opera. Nato nel 1786 in un villaggio presso Lubecca, apparteneva ad una famiglia che aveva conosciuto tempi migliori, sua madre era una cantante, e suo padre, ex-ufficiale dell'esercito, aveva poi lasciato la carriera militare per dirigere orchestre e costituire compagnie d'opere. Carlo Maria era zoppo, come Byron, come Talleyrand, ed ebbe per maestri Michele Haydn, un fratello di Giuseppe, e quell'Abt Vogler che fu anche maestro di Meyerbeer.

La storia della sua vita è semplice, si può raccontare in poche parole. Weber dovette lavorare come uno schiavo per guadagnarsi da vivere, perchè aveva ereditato dai suoi avi varie tendenze signorili che gli creavano molte esigenze, e tutte costose. D'altra parte fu sempre di salute cagionevole e, come Byron, soffriva acutamente della minorazione dipendente dalla sua zoppaggine. Non visse abbastanza a lungo per attingere il pieno sviluppo delle sue capacità, ma il *Freischütz*, l'*Oberon* e l'*Euryanthe* bastano ad assicurargli un posto permanente nel dipartimento musicale della fama.

Per dimostrarvi quanto sia difficile valutare i meriti di un artista in base al grado di popolarità che conseguì da vivo, avete mai udito nominare Gaspare Spontini ? Forse uno su mille individui, siano pure musici, sa chi sia stato (1). L'Imperatore, e soprattutto l'Imperatrice, pensavano che egli fosse il più grande musico di tutti i tempi. Il Papa lo creò Conte di Sant'Andrea. Il Re di Prussia lo invitò a Berlino a dirigere l'orchestra del Regio Teatro d'Opera e lo insignì di un ordine cavalleresco. L'Università di Berlino gli tributò il titolo onorario di dottore in musica. Ebbe senza dubbio il merito di soppiantare Gluck e di dare all'opera quello stile altisonante che in seguito Giacomo Meyerbeer (compositore francese ma figlio di un banchiere tedesco): perfezionò. Ma la sua produzione è piombata nell'oblìo, tanto che per trovare una copia dello spartito dell'*Olimpia*, o del *Ferdinando Cortez*, occorre andare a cercarla sulle bancarelle dei libri usati.

(1) Non va dimenticato che Van Loon si rivolge a lettori americani *(N. d..)*.L

La musica di Weber, tuttavia, risponde bene al nostro gusto moderno. Weber lascia che gli strumenti spieghino le sue situazioni drammatiche. Quando vuol farti sentire che sei solo in un'immensa foresta, ne crea l'atmosfera mediante gli oboe, i clarini e le cornette. Nel *Freischütz* e nell'*Oberon* di Weber sentiamo in anticipo tutto quello che sta per accadere, prima ancora di vederlo.

Il *Freischütz* fu rappresentato per la prima volta a Berlino nel sesto anniversario di Waterloo, e in quei giorni Weber sapeva già di esser tisico. Non ci badò e continuò a lavorare. Cinque anni dopo andò a Londra, per comporvi un'opera, per la quale gli avevano promesso mille sterline. Il 5 giugno 1826 fu trovato morto nel suo letto. Nel 1844 le sue spoglie furono trasportate a Dresda. Wagner pronunciò l'orazione funebre. Si dice che parlò con somma eloquenza. Non ne dubito. Il massimo fra gli allestitori di spettacoli d'opera tributava il proprio omaggio al suo precursore.

Episodi musicali ancora più importanti avvenivano frattanto in Italia con tre uomini tipicamente italiani: Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini.

La musica italiana mantiene, in questa prima metà dell'Ottocento, come lo manterrà nella seconda, il suo carattere di irruente spontaneità; la Germania cercava nuove forme tendendo scientemente verso l'opera romantica: l'Italia creava d'impeto quest'opera e creava insieme, senza quasi accorgersene, il romanticismo italiano di cui vanamente si ricercherebbe, nelle altre arti, un'espressione altrettanto immediata. E questa immediatezza spiega un curioso fatto: che il romanticismo sia sopravvissuto in gran parte nella vita moderna per merito dell'opera italiana sebbene non sia fenomeno tipicamente italiano. Gli atteggiamenti e i sentimenti dei personaggi della *Norma*, della *Lucia di Lammermoor* o del *Guglielmo Tell* ci passano oggi dinanzi, sui nostri palcoscenici, come parti integranti e familiari della nostra esistenza, sebbene nessuno senta più come quei baldi e lacrimosi eroi. Ma se nel nord dell'Europa il romanticismo era per tre quarti reazione e per un quarto problema, nell'opera italiana è quello che è: viene dal popolo e si rivolge a quel che di popolare è e rimarrà sempre in noi.

Popolano era Gaetano Donizetti, che, quando fece rappresentare la sua prima opera, *Enrico di Borgogna*, nel 1818, prestava come soldato semplice il servizio militare. Possiamo considerare Donizetti, come Bellini, un vero olocausto all'imperiosa dea Spontaneità; in trent'anni di lavoro compose più di settanta opere, alcune delle quali, come il *Don Pasquale*, scritte in pochi giorni. Il lavoro lo dominava as-

sai più di quanto egli non lo dominasse, fino a spingerlo alla pazzia; l'ispirazione entrava in lui quasi indipendentemente dalla sua volontà e lo costringeva a strappar le lacrime al suo uditorio con la *Lucia* o la *Favorita* o il *Poliuto* (il cui primo titolo era i *Martiri*), o a ricrearlo e a dargli l'illusione che tutta la vita fosse una rosea alba di primavera con le gaie e deliziose note del *Don Pasquale* o dell'*Elisir d'amore*. Perchè l'opera buffa rimase, in questo geniale improvvisatore di melodie, viva e necessaria accanto all'opera drammatica, continuando la tradizione musicale italiana del Settecento. Morì nel 1848 a Bergamo, dove era nato cinquantun anni prima.

Nello stesso anno, 1835, in cui Donizetti faceva rappresentare a Parigi il suo *Marin Faliero*, Vincenzo Bellini otteneva in quella città un successo formidabile con i *Puritani*. Pochi anni prima Gioacchino Rossini aveva scritto, in Francia, il *Guglielmo Tell*. Da questi tre Italiani la Francia doveva imparare l'opera musicale, trovando poi in Daniele Auber il proprio esponente; e questo significa che alla base del melodramma moderno abbiamo i nomi di Rossini, Donizetti e Bellini.

La breve vita di Vincenzo Bellini è una meteora di successi e di intuizioni musicali che raggiungono talora le vette più alte e rimangono ancora insuperate. È sempre sciocco domandarsi che cosa avrebbe potuto realizzare un artista se gli fosse stato concesso di vivere più a lungo; a considerare le cose un po' dall'alto si può credere che ogni grande artista riesce a esprimersi completamente quasi per una misteriosa intuizione di quelli che saranno i termini della sua vita. E altri continueranno poi la sua opera apparentemente interrotta. Ma, di fronte a questo giovane morto a trentaquattro anni, si ha l'impressione che qualche cosa sia stato realmente spezzato con lui e che tutta una serie di possibilità musicali sia rimasta abbandonata dopo la sua morte. Il Bellini è forse l'unico che, nel melodramma, sia riuscito a portare qualche bagliore di quel senso del sublime che l'arte raggiunge di tanto in tanto e sempre più raramente, quasi a compenso di una continua fatica.

Nacque dunque, il Bellini, a Catania, nel 1801, e al Conservatorio di San Sebastiano, a Napoli, ebbe per maestri Furno, Tritto e Zingarelli, vale a dire i tre più valorosi insegnanti dell'epoca. Non aveva ancora terminato gli studi e già faceva rappresentare una piccola opera da tre suoi condiscepoli, quasi una ragazzata, ma una ragazzata che doveva avere conseguenze importanti per il suo autore, il quale, evidentemente, sentiva di non avere molto tempo da perdere. Il San Carlo, infatti, il primo teatro di Napoli, a cui non si arrivava tanto facilmente, chiedeva quasi subito un'opera al giovane compositore e l'anno

dopo, 1827, la Scala accoglieva il *Pirata*, il cui successo faceva conoscere a tutta l'Italia il Bellini come un compositore di eccezione. La sua attività proseguì con il ritmo di un'opera all'anno; dello stesso anno, 1831, sono invece la *Sonnambula* e *Norma*, i suoi capolavori. Ho detto che sarebbe un errore voler giudicare il merito di un artista in base al successo da lui riportato da vivo; nei riguardi del Bellini devo aggiungere che, invece, l'ammirazione dei contemporanei fu il principio di un'ammirazione che doveva restare intatta negli anni successivi fino ad oggi. Questo dimostra, se non altro, che qualche volta anche il pubblico l'azzecca e riesce a mantenere una coerenza consolante.

Ma l'uomo a cui la scuola italiana deve il suo trionfo per tutta la prima metà dell'Ottocento è Gioacchino Antonio Rossini, un vero, autentico genio dell'allegrezza musicale folgorato a tratti da uno spirito drammatico di primo ordine. Il destino di quest'uomo singolare è stato molto diverso da quello dei suoi due confratelli. Donizetti morì pazzo, Bellini fu portato via dalla consunzione pochi giorni dopo il successo parigino dei *Puritani* che sembrava segnare l'inizio di una pagina inimitabile nella storia del melodramma; Rossini si spense vecchio e ricco dopo avere dominato a sua volontà i teatri italiani e, in gran parte, quelli francesi. E tuttavia egli doveva partecipare, in modo bizzarro o drammatico a seconda che si consideri, alla sorte dei primi due, che aveva preteso da loro un'attività imponente per poi bruscamente arrestarli.

Era nato a Pesaro nel 1792; suo padre era un mediocre suonatore di corno e sua madre una modesta cantante. E seguendo il vagabondaggio dei suoi genitori imparò gli elementi della musica. Vita grama, ma Rossini era di quelli che se la sanno cavare benissimo da soli e aveva un bisogno di gioia e di benessere così potente che non si poteva permettere nemmeno un istante di pateticità sulle sue condizioni. A diciotto anni esordiva con un'opera buffa, *La cambiale di matrimonio*, e immediatamente prendeva quel ritmo di produzione di una o due opere all'anno che era normale in questi compositori di eccezionale fervore. Il bello è che nessuno fu mai pigro e amante del far niente come questo stranissimo lavoratore per il quale comporre della musica era solo una forma, e certo la più intensa, di un naturale epicureismo.

Dal 1810, anno in cui apparve *La cambiale di matrimonio*, al 1829, quando nacque il *Guglielmo Tell*, Rossini produce con una franchezza e una abbondanza prodigiosa. La facilità con cui la musica si forma in lui si rivela nella freschezza della sua opera, non mai in aspetti di trascuratezza come capitava a volte alla vena improvvisatrice di Donizetti. Il motivo, appena nato, trovava il buongustaio raffinato

e pronto a svilupparlo ampiamente, con una ricchezza orchestrale sconosciuta fin allora. E per la prima volta, con Rossini, l'orchestra si rivela una folla complessa da cui si può trarre quel che si vuole purchè la si affronti da padroni.

Facendo la scoperta dell'orchestra, Rossini scopriva in egual tempo la musica moderna e, insieme, tutti i pericoli che l'accompagnano perchè solo una forza sintetica pari a quella del suo brio può affrontare e fondere la ricchezza di mezzi da lui sostituita all'elementarità orchestrale a cui rimanevano legati i musicisti del Settecento.

Dopo il 1829 avviene un fatto inatteso: Rossini tace di colpo. Intorno a questo silenzio molto si è discusso e molto si è indagato senza venire a conclusioni soddisfacenti. In realtà sembra che uno stesso destino spirituale dirigesse l'attività di questa triade italiana che si esaurì generosamente nel giro di un trentennio di continua ascesa e si arrestò al sommo senza conoscere declini. Il silenzio di Rossini durò, si può dire ininterotto, fino alla sua morte avvenuta nel 1868, ed ha qualche cosa di tragicamente misterioso.

Il melodramma moderno nasce con Gioacchino Rossini e non per nulla il suo nome rimane legato a due opere, *Il barbiere di Siviglia* e *Guglielmo Tell*, che erano già state, l'una come commedia, l'altra come leggenda, particolarmente significative di tempi nuovi. Rossini superava musicalmente il Settecento così come lo aveva superato filosoficamente l'allegro barbiere di Beaumarchais e politicamente, fin da prima che nascesse, il famoso arcere dal quale prese le mosse l'indipendenza svizzera. E lo superava non solo perchè esprimeva il mondo di una gente nuova attraverso una nuova tecnica ma, più ancora, palesando con uno *Stabat Mater* famoso e con un gran numero di cantate drammatiche, nuove possibilità di esprimere ciò che nell'uomo è antico quanto lui.

CAPITOLO CINQUANTADUESIMO

«DAS LIED»

O, se volete, LA CANZONE, *ma non è lo stesso.*

Il mondo dovette aspettare la fine del Settecento per avere il primo « Lied ». Trovatori, Minnesinger e Maestri Cantori avevano tutti usato della voce come di uno strumento per dare espressione alle loro emozioni musicali, ma nessuno di essi aveva mai cantato un vero Lied. È difficile definire esattamente la parola. Durante il periodo della Rinascenza ogni persona di qualità aveva il dovere di conoscere quel tanto di musica che occorreva per essere in grado di cantare una semplice melodia o di suonare un'arietta su qualche strumento. Fra gli umanisti, fra i riformatori, numerosi furono i dilettanti di musica. Erasmo era stato allievo del famoso Jacob Obrecht di Utrecht che aveva insegnato musica in tutte le città d' Europa, da Ferrara ad Anversa. Lutero suonava il liuto e compose, o adattò, parecchi *canti*. Zwingli, il riformatore svizzero, suonava la lira. Calvino naturalmente non si degnava nè di suonare nè di cantare, ma sembra che si sia astenuto dal condannare la musica. L'imperatore Massimiliano, « l'ultimo dei cavalieri », fu, secondo la leggenda, l'autore di una delle più popolari canzoni del suo tempo, intitolata *Innsbruck, debbo lasciarti*. Secondo altre voci, la canzone era stata composta da Enrico Isacco, direttore della cappella imperiale ed ex-organista di Lorenzo il Magnifico; ma il popolino preferì attribuirne la paternità al suo adorato Max, rivelando così l'alto concetto in cui teneva e la musica e il suo imperatore.

Ma ciò che chiamiamo il Lied non comparve, ripeto, prima della fine del Settecento, quando Giovanni Adamo Hiller, autore di un noto *Singspiel* tedesco, e Pietro Schultz cominciarono a introdurre canti popolari nelle opere in miniatura, che incontravano il favore del pubblico e furono talora imitate niente meno che da Mozart. E questa

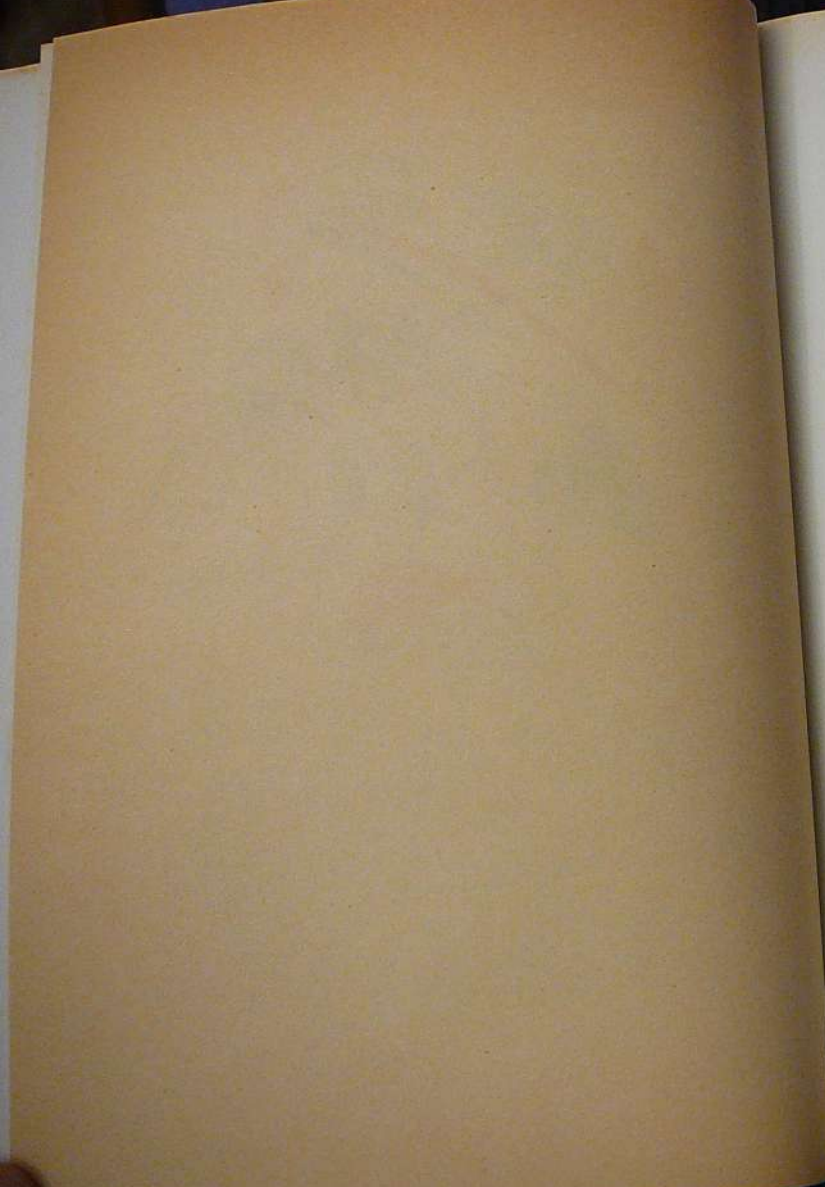
volta fu Berlino, invece di Parigi o di Vienna, che si mise alla testa dello sviluppo di questa nuova forma d'arte. I poeti della Germania settentrionale furono i primi a ravvivare l'antico *Volkslied*, e nordici furono anche i compositori che lo misero in musica.

Goethe, sebbene abbia ammirato questa forma di espressione lirica, non ne avrebbe intuito le possibilità musicali: quando Schubert gli mandò la musica per quel suo componimento poetico che comincia « Sah' ein Knab' ein Röslein steh'n », il saggio di Weimar gli respinse il plico senza una parola di ringraziamento o di commento. Ma adesso che Haydn e Mozart e Beethoven avevan preso il Lied sotto la loro protezione, l'opinione professata al suo riguardo da un semplice primo ministro granducale non interessava più. L'avvenire del Lied era assicurato.

Poi, nella prima metà dell'Ottocento, il Lied fu preso in seria considerazione da Schumann, Schubert, e Felice Mendelssohn-Bartholdy. E lo fu per la stessa ragione che aveva permesso a Monteverdi di eseguire le prime composizioni di vera musica strumentale. Questa, prima del perfezionamento degli strumenti, era stata impossibile. Analogamente lo sviluppo del Lied dipese dalla disponibilità di uno strumento adatto ad accompagnare la voce. Il liuto era troppo difficile da suonare. Il suono del violino era troppo acuto. L'arpicordo non aveva abbastanza volume. Poi fu inventato il pianoforte, e il problema fu risolto.

Come il clavicordo e il clavicembalo suoi predecessori, il pianoforte è uno strumento a tasti e a corde, ma con questa innovazione, che mentre nei vecchi strumenti le corde venivano *toccate* in un modo analogo a quello con cui si pizzicano tuttora le corde del mandolino o della chitarra, nel nuovo, invece, venivano *percosse* da martelletti imbottiti, permettendo così di variare il volume dei suoni prodotti. Il nuovo strumento, a differenza dei suoi predecessori, poteva venir suonato molto piano o molto forte, come diceva appunto il cronista, annunciando nel 1709 che il fiorentino Bartolomeo Cristofori aveva inventato un *gravicembalo col piano e forte*.

L'invenzione del Cristofori non spazzò via di botto gli strumenti preesistenti. Passò un centinaio d'anni prima che il meccanismo venisse semplificato abbastanza per far del pianoforte uno strumento alla portata di tutti. I perfezionamenti più utili furono introdotti da un certo Stein, fabbricante di strumenti musicali in Augusta. Ma a Berlino c'era un altro fabbricante, Silbermann, che fornì a Federico il Grande quei pianoforti di vario tipo sui quali Sebastiano Bach operò veri miracoli quando il Re lo pregò di improvvisare su temi obbligati.

Quanto poi ai virtuosi del non-obbiettivismo, essi si concedevano
la libertà più sconfinata...

Verso il 1775 questi pianoforti di Berlino penetrarono in Inghilterra, dove un tal Broadwood prese a copiarli. Oramai tutti i grandi musici suonavano il pianoforte, esprimendo le loro preferenze per questa o per quella marca. C'era chi andava in estasi davanti ai pianoforti inglesi, i cui toni erano più duri, e chi invece preferiva i toni più morbidi dei prodotti di Vienna. Mozart fu un campione della causa viennese; Clementi, invece, che nei primi tre decenni dell'Ottocento insegnò la musica agli adolescenti di tutta la nobiltà inglese, lodava sperticatamente il tipo Broadwood.

Presto Érard a Parigi mise sul mercato un pianoforte che riuniva le migliori caratteristiche delle due varietà rivali, e da quel momento il pianoforte penetrò in tutte le case private, come lo spazzolino da denti. Anche nel Nuovo Mondo un tale Chickering cominciò a fabbricare nel 1823 un pianoforte di modello americano, trent'anni dopo Steinway ne imitò l'esempio, e adesso i fabbricanti di pianoforti si contano a dozzine.

Il pianoforte risolse il problema dell'orchestra costituita da uno strumento solo. Fino ai giorni di Schubert, tutti i buoni accompagnamenti erano stati scritti non per uno strumento solo, ma per un'orchestra. L'introduzione d'uno strumento, che poteva conseguire tutti gli effetti tonici d'una completa orchestra, e ad un prezzo di costo relativamente lieve, esercitò influenze incalcolabili sullo sviluppo della canzone. Schubert, Schumann e Mendelssohn furono i primi a rendersi conto di questo fatto.

FRANZ SCHUBERT

Schubert fu un povero diavolo che non ebbe mai fortuna. Meyerbeer ed Offenbach, in privato colloquio, lo avrebbero indubbiamente decretato uno *Schlemiel*, perchè non fu mai altro che questo dal giorno della sua nascita nel 1797 fino a quello della sua morte nel 1828.

Suo padre era maestro di scuola. C'erano in casa altri tredici bambini. Nondimeno Franz ricevette una discreta educazione musicale. Come riuscissero i genitori del passato ad impartire una decente educazione alla loro prole, è un mistero. Al confronto, noi, con tutte le agevolazioni di cui disponiamo, dovremmo ogni anno produrre una dozzina di Beethoven, e invece non sappiamo mettere in circolazione altro che delle smorfiosette che aspirano a cantare al Metropolitan e finiscono per contentarsi d'ascoltare i gorgheggi della radio.

Il padre di Schubert non solo riuscì a far insegnare il pianoforte al suo Franz, ma anche a diffondere la notizia che era un ragazzo-

prodigio, così che i messi della reale ed imperiale Cappella non tardarono a scovarlo e portarselo seco a Vienna, gli insegnarono il violino e lo fecero istruire nella composizione dai migliori insegnanti reperibili nella capitale.

Ma Franz riteneva d'essersi già fatta del mondo un'esperienza sufficiente a persuaderlo che la professione del maestro di scuola era più sicura di quella del musico, perchè se non altro gli garantiva una pensione; e si mise a studiare per abbracciare la carriera paterna. Dev'esser capitato su maestri incompetenti, perchè non riuscì nemmeno ad ottenere un posto da assistente; il che prova prima di tutto che le sue ambizioni erano modeste, e poi anche che c'è davvero un destino che regola tutti gli umani eventi.

Ma mentre si allenava alla carriera del maestro di scuola trovò ugualmente modo di comporre vari lavori per orchestra, non solo, ma anche centinaia di canzoni, tra cui il sempre popolare *Erlkönig* e il *Vagabondo*. Per guadagnare qualche tallero diede per sei anni lezioni di musica agli Esterhazy, di un ramo della stessa famiglia che aveva patrocinato Haydn per tanti anni; l'impiego adunque lo costrinse a stabilirsi in Ungheria, dove imparò molte arie popolari che più tardi egli usò con piacevoli effetti nelle sue composizioni.

Nel 1825 fece ritorno a Vienna e per tre anni cercò disperatamente impiego come direttore d'orchestra, ma nemmeno questa volta ebbe fortuna. Era un omino di povera apparenza, vestiva male. In una città in cui la raffinatezza dei modi era elevata al grado di un'arte, il miope maestrino, con la sua giacca tutta spiegazzata e i suoi scarponi da montanaro, non poteva aspirare ai successi che vi aveva riportato l'elegantissimo Salieri.

Nel complesso parve tuttavia rassegnarsi al suo fato. Ogni tanto incassava qualche cosa pei suoi Lieder. I *Canti tratti da Sir Walter Scott* gli fruttarono, se non erro, circa cento dollari. Aveva qualche amico, che non badava ai suoi difetti, considerandolo, come aveva detto Liszt, « il più poetico musicista di tutti i tempi ». E costoro se lo prendevano in casa, per brevi soggiorni; le sue esigenze erano modeste, un letto per dormire, qualche foglio di carta, penna e inchiostro, tutt'al più una bottiglia di vino nella sua camera; e lavorava senza tregua. Ogni settimana produceva da una a dodici canzoni, che dava agli editori, se le volevano, e se no agli amici. E oltre alle canzoni, componimenti d'ogni sorta, per pianoforte, per orchestra, oratorii, opere, quartetti, quintetti, alcuni finiti, altri no, ma anche questi ultimi più finiti nel loro stato monco dei lavori finiti della massima parte dei compositori.

E in tutto seicento canzoni, ripeto seicento, ognuna delle quali sarebbe bastata a creare la reputazione d'un genio più debole del suo.

Così che, dopo tutto, la sua breve vita non fu delle più infelici. Schubert era un uomo che, con tutta la sua timidezza e goffaggine, era capace di derivare schietto piacere da una serata trascorsa in buona compagnia. Apprezzava soprattutto quelle celebri *Schubertiaden* in cui gli amanti di musica s'adunavano ora in casa Von Schober ora in casa Von Spaun e facevano crocchio attorno al pianoforte, mentre Schubert accompagnava Vogel o qualche altro cantante che si faceva sentire nelle ultime composizioni schubertiane. Lo avevano soprannominato *Kann er 'was?*, perchè questa era la domanda ch'egli invariabilmente poneva a chi gli presentava un giovane musicista ignoto. Onesto com'era, misurava gli uomini in base a quello che sapevano fare.

Nel novembre del 1828 Franz Schubert fu colpito da una tifoidea e dopo una breve malattia morì nella casa di suo fratello Ferdinando. Quando egli arrivò ai cancelli del Paradiso, san Pietro scelse una penna d'oca nuova e scrisse sulla sua tessera d'ingresso, sotto il suo nome: « *Dieser Mann, na, der hat 'was gekönnt!* ».

ROBERTO SCHUMANN

Schumann fu un altro Tedesco che faceva le cose sul serio. Era figlio d'un editore, e già prima dei vent'anni (era nato nel 1810) aveva scritto racconti e bozzetti, provandosi anche nella composizione musicale. Suo padre lo consigliava a dedicarsi unicamente alla musica, sua madre invece voleva farne un avvocato. Alla morte del padre infatti egli si lasciò persuadere a seguire i corsi di legge nelle università di Lipsia e di Heidelberg. Ma il giorno di Pasqua del 1830 udì Paganini suonare. Da quel momento non aprì più un libro di legge e si prefisse di fare la carriera del virtuoso.

Per riacquistare il tempo perduto strimpellò con tale accanimento che si slogò un polso e non ne guarì mai. Vistasi quindi preclusa la carriera del pianista, pensò che con una mano sola si poteva benissimo comporre e si mise a lavorare sulla sua prima sinfonia.

S'innamorò di Clara Wieck, figlia del suo maestro di musica, il quale però rifiutò il consenso al matrimonio. Bastava già la figlia, col bernoccolo della musica. Anche il genero? Ci salvi Iddio! I due colombi aspettarono pazientemente alcuni anni, poi presero il volo e si sposarono in attesa che sbollissero le ire paterne.

Durante l'attesa Schumann fondò una rivista, che fu il primo periodico di critica musicale. La *Neue Zeitschrift für Musik* sostenne

calorosamente la causa di molti compositori del cui valore cominciava ad oscurarsi la memoria. Tra questi, Mozart e Beethoven. La rivista intervenne anche nella battaglia che tre altri musici combattevano per farsi riconoscere: Weber, Chopin e Berlioz. E trionfò. Finanziariamente fu una passività, ma era letta da tutti gli appassionati di musica ed affermò la reputazione di Schumann come critico.

L'Università di Jena gli accordò il titolo di dottore *honoris causa*. Il Conservatorio di Lipsia gli offrì una cattedra d'insegnamento. In quel periodo i poeti romantici tedeschi erano all'apice della loro gloria. Schumann ne liberò i versi dai vincoli delle parole. In un anno solo compose 150 canzoni.

Non sopportò lo sforzò. Cominciò a soffrire di nevrastenia. Il *la* gli risonava sempre negli orecchi. Tutte le fobie che gli odierni eruditissimi psicoanalisti hanno così nitidamente catalogate si diedero convegno nel cervello del povero Schumann. Lo portarono a Düsseldorf per « fargli cambiare aria », procedimento che dovrebbe operar miracoli quando tutto il resto si è dimostrato inefficiente, e la prima cosa che Schumann fece fu di gettarsi nel Reno. Perchè adesso non il solo *la*, ma tutta un'orchestra gli rimbombava nella testa. Lo ripescarono e lo rinchiusero in una clinica presso Bonn. Visse ancora un paio d'anni, fino al 29 luglio 1856.

Sua moglie gli sopravvisse per quarant'anni. Molti lettori ricorderanno d'aver sentita Clara Schumann suonare. Si specializzò nell'interpretazione dei lavori di Brahms. Si vuole che Brahms intendesse chiederla in moglie. È meglio che non si siano sposati. Le unioni tra artisti è raro che sian fatte in cielo. Probabilmente vengon tutte preparate in quegli inferi recessi in cui Belzebù distilla il più amaro dei suoi diabolici decotti, l'invidia professionale.

FELICE MENDELSSOHN - BARTHOLDY

Se v'è mai stata musica che rifletta le doti di carattere del suo autore, questa è la musica appunto di Mendelssohn. Egli ebbe una vita agevole, equilibrata, feconda; una madre ammirevole, un padre intelligente, amici devoti, un precoce riconoscimento universale, una moglie affettuosa, nessuna preoccupazione d'ordine finanziario. E allora perchè sentì il bisogno di lavorare come un disperato, fino a logorarsi prima del tempo? Qual furia lo spinse a scalare il Parnaso con tale impeto da inimicarsi gli Dei gelosi?

Credo si possa dire che fu la sentimentalità: una sentimentalità che gli imponeva il dovere di prendere le difese di quei suoi colleghi

d'arte, contemporanei o anteriori, che il fato aveva trattato con ingiusta severità. Come ad esempio Bach, che era già morto da cinquanta e più anni quando Mendelssohn nacque (1809), e che la massa dei Tedeschi aveva già quasi dimenticato. A dodici anni Mendelssohn, curiosando nella regia biblioteca di Berlino, scoprì per caso lo spartito manoscritto della *Passione di San Matteo*, e l'eccitamento che provò nel leggerlo gli tolse l'appetito e il sonno finchè sua madre non gli ebbe promesso, per rabbonirlo, di fargli avere una copia del prezioso manoscritto. Da quel momento egli difese Bach a spada tratta per tutta la sua vita.

Rese poi un analogo servizio a Schubert, o, per esser esatti, tentò di rendergliclo, ma senza riuscirvi. Perchè mentre a Londra faceva provare dalla propria orchestra la *Sinfonia in do maggiore*, i suonatori ne trovarono così assurdo il finale che, scossi da stentoree risate, rifiutarono di eseguirlo.

Gli onori con cui fu ricevuto alla corte di San Giacomo lo consolarono di questo grave disappunto.

Mendelssohn, dotato di potentissima memoria, fu il primo direttore d'orchestra che dirigesse senza spartito. Questa pratica è oramai divenuta così comune che non la consideriamo più come un fenomeno. Ma quando Mendelssohn suonò a memoria il *Concerto in mi bemolle* di Beethoven, il pubblico lo giudicò portentoso. E siccome era schivo di clamori, una sera che suonando la parte del pianoforte di uno dei suoi trio s'avvide, nel sedersi, che per errore gli avevan messo sul leggìo un altro spartito, eseguì il pezzo a memoria, ma fingendo tutto il tempo di leggere la musica che gli era stata data, e voltando regolarmente i fogli, e ciò per evitare che i suoi colleghi s'adombrassero della bravura che avrebbe ostentata suonando a memoria.

CAPITOLO CINQUANTATREESIMO

PAGANINI E LISZT

La comparsa del virtuoso di professione e l'emancipazione dell'artista.

Di Paganini sappiamo poco e solo per sentito dire. Era certo un tipo bizzarro e alquanto misterioso che, quando afferrava il violino con piglio di invasato dominatore e si accingeva a trarne nervosamente un'onda di suoni, faceva passare un brivido fra gli ascoltatori. L'irruenza con cui si impadroniva della musica, i suoi strabilianti *staccato* a cui seguivano miracolosamente i *pizzicato* sfiorati in punta di dita, i suoi virtuosismi su una corda sola, da cui sapeva trarre effetti sconosciuti a tutti coloro che, fin da un secolo prima del vecchio Bach, avevano composto arie per una sola corda, avevano fatto sorgere intorno a lui un clima di leggenda. E la leggenda, ispirata da tanta focosità in un periodo in cui erano in voga le tenebrose fantasie del romanticismo, ebbe spesso tinte cupe e bagliori demoniaci. Tutte sciocchezze, chè, altrimenti, Paganini non avrebbe goduto l'amicizia del Pontefice e, certo, non avrebbe ricevuto un titolo nobiliare da Sua Santità. E nemmeno avrebbe goduto il favore della sorella di Napoleone, Elisa, allora duchessa di Lucca.

Le folle strabiliavano di Paganini ma, certamente, non lo compresero. Non potevano capire che, con quest'artista così diverso dai virtuosi fin allora conosciuti, un'arte nuova sorgeva: quella dell'interpretazione della musica; un'arte tipicamente romantica, molto più romantica delle fantasticherie intessute intorno a Paganini dalle folle di tutta Europa. I romantici erano soprattutto grandi rievocatori e interpretatori di miti: li ricercavano dappertutto, nell'antichità classica, nel medioevo, tra le popolazioni sconosciute dell' America e dell'Oriente, e ne facevano una nuova epopea. Paganini scoprì il mito della musica e lo tornò a raccontare a modo suo rivelando la particolare virtù illu-

minatrice di certi effetti tonici su cui sarebbe tornata insistentemente la musica del romanticismo e, più ancora, quella moderna. Liszt aveva vent'anni quando udì Paganini a Parigi, e ne riportò un'impressione così profonda, da giurare che avrebbe fatto per il piano quello che Paganini era riuscito a fare per il violino. Destinato anche a rappre-

Il virtuoso

sentare la nuova arte, Liszt aveva riconosciuto l'artista completo là dove il pubblico ammirava il giocoliere perfetto.

Strano destino quello di Paganini. Dopo tanti trionfi, moriva in miseria a Parigi nel 1840, consumato dalla tubercolosi. E solo più

tardi si seppe che quest'uomo demoniaco si era logorato nel lavoro per riuscire a lasciare un patrimonio considerevole al suo unico figlio.

L'altro grande virtuoso, che in questo capitolo devo mettere insieme a Paganini, fu un uomo di tutt'altra pasta.

Liszt fu il gran signore, in tutta l'estensione del termine. V'erano già stati prima di lui alcuni artisti che avevano meritato questo epiteto, ma senza mai staccarsi da quella posizione sociale onde traevano lustro ma che era tuttavia penosamente malsicura. Prima di Liszt l'artista, anche se arricchito e favorito dai grandi della terra, era sempre stato considerato un po' come il greculo nel palazzo di un Imperatore Romano, come il giullare alla corte del Sultano. Nel Seicento un Bach poteva ancora subire umiliazioni da parte del diacono d'una chiesa luterana, e un Rembrandt esser forzato ad insistere, come un pescivendolo che chieda umilmente un piccolo acconto sulla sua nota dello scorso mese, per farsi pagare da un Principe d'Orange. Quando Luigi XIV permise a Molière di sedersi al suo cospetto, la Corte parlò dell'avvenimento per una quindicina intera. Liszt, invece, sfatò tutte queste leggende: la sua vita fu veramente un capolavoro d'arte, e verrà ricordata molto tempo dopo che la sua musica sarà caduta nell'oblio.

Franz Liszt nacque nel villaggio ungherese di Raiding, dove suo padre era intendente di uno dei membri di quella famiglia Esterhazy che fa così spesso capolino nella storia della musica. Il padre di Liszt era ungherese, ma la madre era un'austriaca di origine tedesca. E nella sua lunga giornata terrena Liszt passò più per tedesco che per ungherese, sapeva appena spiegarsi nella sua lingua natia, ed imparò a scriverla solo quando i suoi connazionali avevano fatto di lui il simbolo vivente della loro grandezza nazionale.

Il fatto non è privo d'interesse, perchè, sebbene nato in Ungheria ed allevato in un ambiente decisamente teutonico, Liszt presenta una figura che ci riesce difficile assegnare ad una definita nazionalità. Come Goethe, egli fu soprattutto un europeo. E di sentimenti così « umani », che ritenne sempre un dovere il soccorrere chiunque possedesse una scintilla di genio. Ancor giovane, volle, non senza audacia, ed ottenne che i nomi di Beethoven e di Weber, dei quali nessuno voleva sentir parlare, figurassero sempre sul programma dei suoi concerti. E fu uno dei più validi paladini di Wagner, quando Wagner stentava a farsi riconoscere. Per giunta fu anche un incrollabile sostenitore di Chopin e di Berlioz, nemici l'uno all'altro, e nei molti anni in cui condusse l'orchestra granducale di Weimar, fece di questa cittadina non solo il centro della vita musicale europea, ma anche la Mecca di tutti

i giovani compositori ambiziosi che credevano di aver qualcosa da dire ma non trovavano mai nessuno che fosse disposto ad ascoltarli.

Se Liszt fosse stato un essere umano del solito stampo, a leggerne la biografia riporteremmo l'impressione che la sua vita fu una successione di incongruenze. Nel 1835 era arrivato alla conclusione che la vita non meritava d'esser vissuta senza la compagnia della contessa d'Agoult, la quale non esitò ad abbandonare il marito e i figli per convivere con lui. Ma, fra tutte le città europee nelle quali egli avrebbe potuto liberamente stabilirsi, Liszt scelse per l'appunto Ginevra, la culla di Calvino, l'ultima città del mondo che quella coppia irregolare di persone già notissime nell'alta società internazionale avrebbe dovuto scegliere per residenza.

A Ginevra la contessa gli regalò nel corso di pochi anni ben tre rampolli; uno dei quali, Cosima, doveva passare alla storia come moglie di Hans von Bülow, musicista, allievo di Liszt, e in seguito come moglie di Wagner, che la rubò all'amico Bülow e così divenne genero di Liszt. D'un tratto però la contessa cominciò ad urtare i nervi a Liszt, o forse fu viceversa; certo è che i due stabilirono amichevolmente di separarsi perchè la vita non meritava di esser vissuta in compagnia l'uno dell'altra. La contessa ritornò a Parigi, dove aprì un salone letterario che godette di una simpatica celebrità. Una delle sue figlie, Blandine, sposò Emilio Ollivier, ministro di Napoleone III, al quale alcuni storiografi affibbiano parte della responsabilità dello scoppio della guerra franco-prussiana.

Liszt, come forse il lettore comincerà già a sospettare, era ciò che oggi si dice (malamente) un uomo capace di suggestionare. Checchè toccasse, musica o donne, acquistava immediatamente un potere di attrazione. « Ce monsieur Lits » come lo chiamavano i Francesi « est un charmeur ». Gli altri pianisti dovevano strimpellare per tre ore prima di persuadere l'uditorio della loro virtuosità: a Liszt bastava comparire sul palcoscenico e rivolgere un sorriso all'uditorio, perchè tutti restassero come ipnotizzati. E si riavevano appena le sue mani carezzavano i tasti, perchè le sue dita possedevano quella qualità che dà al suono i « toni del velluto ».

Tra i critici moderni v'è chi accusa le sue composizioni d'essere superficiali, e spiegano questo fatto, o piuttosto cercano di scusare questo difetto dicendo che il pover'uomo lavorava troppo, era sempre in viaggio, accordava sussidi di denaro a chiunque ne meritasse, rispondeva a troppe lettere, accettava troppi inviti a pranzo, dava troppi spettacoli per beneficenza, e con tutto ciò attendeva con troppo scrupolosa osservanza ai suoi doveri religiosi.

Doveva avere ereditato una costituzione di ferro per fare tutte queste cose e nondimeno arrivare alla tarda età di 75 anni. Un altro, al suo posto, si sarebbe dichiarato soddisfatto dopo l'avventura con la d'Agoult; ma nel 1848 Liszt cadde sotto il fascino di un'altra gran dama, maritata anche questa, ed anch'essa un « carattere forte ». Era la moglie del principe russo Sayn - Wittgenstein. Tredici anni Liszt visse con lei a Weimar, in attesa che la Chiesa russa e la famiglia Wittgenstein autorizzassero il divorzio e che Roma autorizzasse la nuova unione. E le cose erano già a buon punto, le tre autorizzazioni erano già state concesse, quando, proprio la sera della vigilia delle nozze, arrivò, come un fulmine a ciel sereno, il divieto *in extremis* da parte del Vaticano. Troncate così le speranze dei due colombi, la principessa si ritirò a vita privata, nel senso che si stabilì a Roma in un suntuoso appartamento e continuò a ricevere alcuni sceltissimi amici, ma rifiutò di uscirne mai, e negò a Liszt l'accesso al suo palazzo. E Liszt si fece ordinare abate. E per quasi trent'anni l' Europa assistè allo strano spettacolo che gli offriva quell'elegantissimo signore anziano in abito talare, che divideva il suo tempo tra Roma, Weimar e Budapest, impartendo lezioni a tutti quelli ch'egli riteneva degni della sua attenzione, ma *gratis*.

Quanto alle sue composizioni, ognuno può udirle con tanta frequenza che mi dispenserò dal parlarne. Ma è bene che i musici moderni ricordino ciò che devono a Liszt. Con la sola forza del suo carattere, della sua personalità, Liszt abbattè i pregiudizi che da tanti secoli condannavano l'artista a vivere come in un ghetto sociale, alla stessa stregua degli acrobati o delle foche addomesticate.

Beethoven, nel suo modo burbero e aggressivo, aveva inteso protestare contro questo stato di cose quando rifiutò di togliersi il cappello al passaggio di un re straniero che era in visita a Vienna. « Non sono un re anch'io nei miei dominii ? » aveva osservato a chi lo accompagnava. Ma Liszt non rifiutò mai di togliersi il cappello. Conosceva anzi il segreto di far sì che il prossimo, incontrandolo, lo salutasse scoprendosi il capo, e con la massima urbanità. Beethoven, il radicale, pareva sempre pronto a inveire, urlando « Ehi là, valgo quanto voi, mettetevelo bene in testa! ». Liszt assumeva tranquillamente che questa fosse una questione regolata da tanto, e, tolta così di mano all'avversario l'arma più pericolosa, sapeva convertire l'incontro in un soave colloquio in cui il lustro del genio sostituiva quello della genealogia.

CAPITOLO CINQUANTAQUATTRESIMO

BERLIOZ

L'alba della musica popolare.

Oggi la musica che chiamerò programmatica minaccia di diventare una forma di trattenimento in cui il programma stampato è infinitamente più importante della musica. Tosto per ogni singola battuta ci dovremo sorbire due paragrafi di solida spiegazione letteraria e per ogni otto minuti di sinfonia aerea dovremo prestar l'orecchio a nove minuti di commento verbale.

La musica programmatica in sè non è un'invenzione recente. Il tentativo di esprimere idee non musicali mediante la musica sola, senza accompagnamento di parole, può esser fatto risalire verso la metà del Cinquecento. Il tentativo fatto da Kuhnau di descrivere il duello fra Davide e Golia puramente in termini di suoni costituisce forse il miglior esempio di ciò che il Seicento seppe fare in questo campo. Sweelinck, l'organista olandese, si era specializzato in temporali sommamente realistici, e un suo collega era persuaso, mediante i suoi arpeggi sullo stesso strumento, di poter far vedere al suo uditorio l'ascensione di Cristo in paradiso.

I meno scomposti compositori del periodo rococò preferirono dedicarsi ai cuculi, agli usignuoli e ad altri animaletti campestri che fanno strani rumorini. Beethoven aggiunse rivoli gorgoglianti e grandinate seguite da arcobaleni.

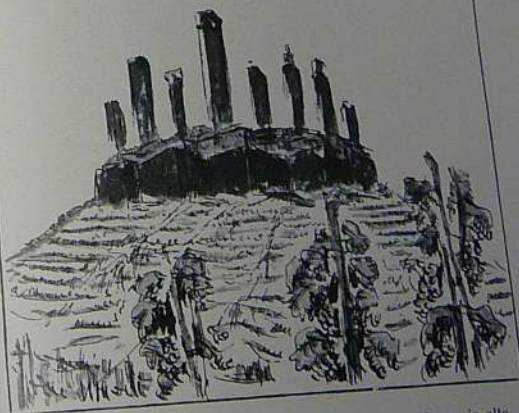
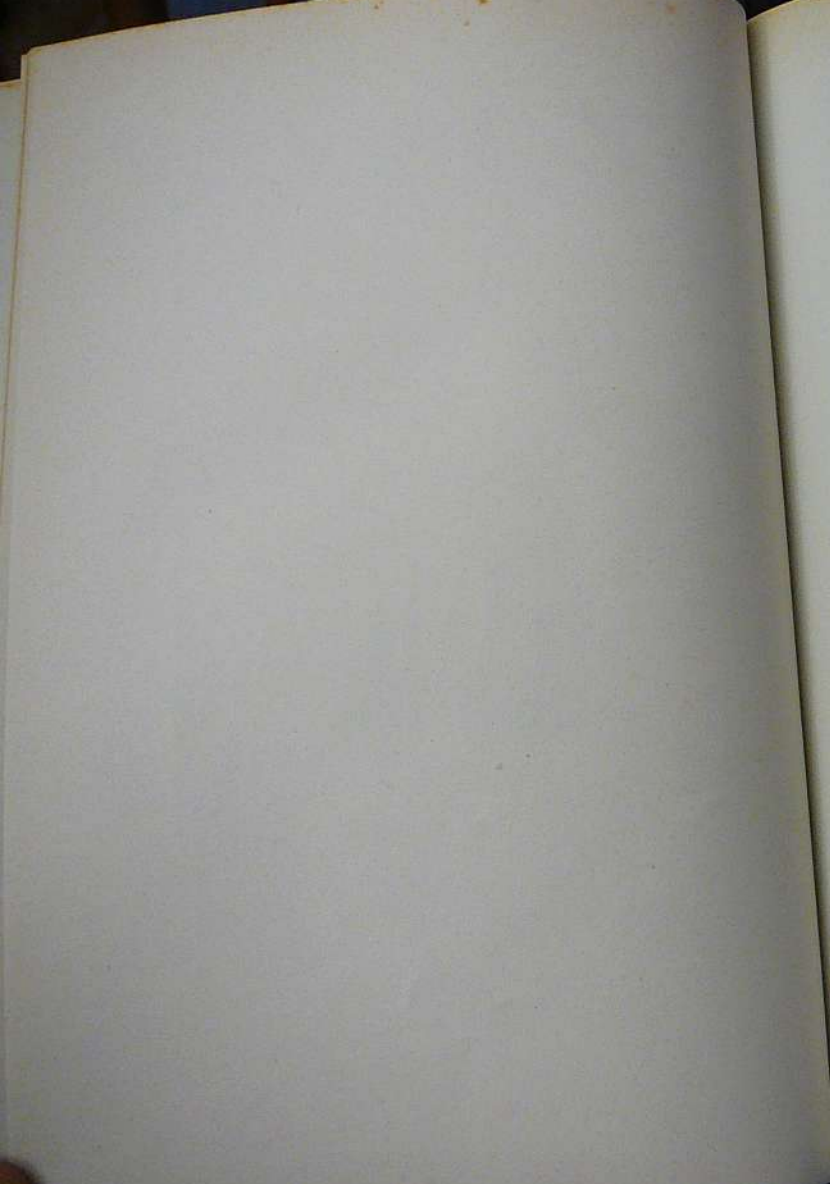
Quando Napoleone mise a soqquadro quel paradiso terrestre popolato dai lepidi pastori e dalle ingenue pastorelle di Gian Giacomo Rousseau, le sfortunate ninfe ripararono coi loro spasimanti nei boschi vicini, lasciando libero il campo della musica sperimentale al passo cadenzato degli imperiali battaglioni e al rimbombo delle batterie. Si

verificò allora un'improvvisa domanda di scene marziali, e mentre tuonava il cannone i musici s'ingegnarono a far quattrini.

Durante il Congresso di Vienna Beethoven diede un concerto dinanzi a non meno di cinquemila spettatori che rappresentavano il fior fiore della diplomazia e dell'aristocrazia d' Europa convenute nella capitale austriaca. Ma non eseguì l' *Eroica*, nè la *Pastorale;* non sarebbero state capite; eseguì invece la *Battaglia di Vittoria*, una descrizione tonica di quel celebre scontro in cui Wellington aveva così gloriosamente sconfitto Jourdan alla testa degli eserciti di Giuseppe Buonaparte re di Spagna. Riportò un successo clamoroso. Dev'essere stato uno spettacolo del genere di quelli in cui, nella Russia zarista, si eseguiva l'ouverture *1812* di Ciaikovski, col contributo d'una batteria di pezzi campali, che sparando faceva da accompagnamento al finale per dar risalto alle battute dell'inno nazionale.

Ma questi ed altri trucchi del genere erano all'ordine del giorno prima che un erudito professore scoprisse che scopo della musica era di educare, anzichè divertire. Ed è strano che ancor oggi alcuni conduttori d'orchestra esigano dietro le quinte una cornetta di rinforzo quando dirigono l'ouverture della *Leonora;* son cose che mancano di dignità. Ma poichè le ostilità fra la musica pura e la musica programmatica durano ormai da più di quattrocento anni senz'aver mai determinato un sopravvento decisivo dell'una o dell'altra parte in causa, sorvolerò sull'argomento.

La discussione risulterebbe non meno futile degli acerbi dibattiti sui meriti o demeriti dei sempre più numerosi « ismi » in pittura : post-impressionismo, surrealismo, dadaismo, futurismo e via dicendo. In ciascuno è del buono e del cattivo. Se ad alcuni maestri come Cézanne o Picasso piace dipingere così, qualunque cosa facciano avrà sempre almeno una qualità tecnica che le conferisce distinzione. Se un novellino incompetente si sforza di scimmiottarli, il risultato è sconcio. Quando Riccardo Strauss mi dice in musica ciò che è capitato ad Elettra, o mi dà un resoconto tonico delle sue proprie idee sulla morte o la trasfigurazione, io posso seguirlo, e mi pare di capire quello che mi vuol dire. Altri dal nome oscuro invece m'indurranno a cercare con gli occhi la più prossima uscita e mi suggeriranno il proposito di darmela a gambe alla prima occasione propizia. E dello stesso grande Strauss, per me, il *Don Chisciotte* è sempre stato un enigma; il che d'altronde non prova nulla, perchè non è escluso che un giorno io riesca a scioglierlo.

Altrettanto dicasi dell'umorismo musicale. Quando Strauss o Mozart scherzano, io trovo divertentissimi i loro scherzi. La musica di

Nel Medio evo gli architetti erano obbligati ad andar su in alto per ragioni di sicurezza.

altri compositori che cercano di imitare il *Flauto Magico* o *Tyl Eulenspiegel* prova soltanto che essi non hanno ancora imparato a maneggiare il loro materiale, e che quindi dovrebbero lasciar tranquillo l'umorismo; farebbero meglio a tentar il tragico, è più facile.

Oggi abbiamo a disposizione un'ingente quantità di musica programmatica, dai tentativi fatti da Buxtehude sull'organo per descrivere la natura e il carattere dei pianeti, via via fino agli esperimenti molto più fortunati eseguiti da Debussy col suo famoso fauno. Credo sinceramente che la maggior parte di questa musica raggiungerebbe molto più facilmente il suo scopo se i commentatori le permettessero di spiegarsi da sè. Perchè se è buona non ha bisogno d'esser difesa, e se è cattiva non abbiam bisogno d'ascoltarla. Mangiando un *soufflé* non sento il bisogno di tener sott'occhio il Re dei Cuochi che mi spieghi come si fa a prepararlo. Perchè dovrei sentire un analogo bisogno udendo le *Fontane di Roma* del Respighi o la *Trasfigurazione della Notte* di Schönberg?

Non saprei dire perchè io sia venuto svolgendo questi miscellanei pensieri come introduzione al capitolo che avevo deciso di riservare a Monsieur Hector Berlioz, eminente suonatore di chitarra, bibliotecario del Conservatorio di Parigi, e per giunta compositore. Forse perchè è il compositore al quale vien spesso attribuita la paternità dell'odierna musica programmatica. A Berlioz ha nociuto il fatto di avere per contemporaneo Riccardo Wagner. L'abilità di Wagner fu così colossale, che nessuno aveva molta possibilità di farsi sentire nel chiasso prodotto dalla *Götterdämmerung*. Inoltre l'arrogante millanteria e la meschinità d'animo di Wagner erano così supercolossali, che nessuno poteva nemmeno sognarsi d'emularlo. Wagner, che strillava come un dannato se riceveva un torto, non si faceva scrupolo di calpestare un rivale finchè non lo vedesse ridotto in poltiglia. Berlioz, comunque, era così in gamba che i suoi lavori continuano a figurare imperterriti sui nostri programmi.

A differenza di Liszt, che da lui imparò molte cose, Berlioz non ha avuto una vita facile. Suo padre era un medico condotto, e non voleva che il figlio studiasse musica. E non volendo studiar medicina il figlio abbandonò la casa paterna e s'ingegnò a campare; non troppo allegramente, suppongo. Ma Parigi offre questo vantaggio, rispetto alle altre metropoli: non solo ti consente di spendere un milione alla settimana, se l'hai, ma ti permette anche di vivere con quattro soldi al giorno, se li hai.

Nel 1830 Berlioz li aveva, perchè aveva vinto il *Prix de Rome* con una cantata composta su uno dei canti del suo eroe Lord Byron;

e andò a spenderli a Roma. La *Morte di Sardanapalo* parve dover risolvere il suo problema del tetto e del vitto per almeno tre anni; ma dopo due anni Berlioz, che come tutti i Parigini non poteva vivere senza i *boulevards*, fece ritorno a Parigi. Pare che il suo caso di nostalgia fosse aggravato dalla passione ispiratagli da un'attrice irlandese, Enrichetta Smithson, che a quel tempo recitava Shakespeare. Anche in quest'occasione Berlioz fu disgraziato: le fece la corte, e la conquistò. Si sposarono nel 1833, e quasi immediatamente videro infranto il loro sogno (che era quello di contribuire insieme, con l'arte di entrambi, alle spese della famiglia) perchè a Madame Berlioz capitò un infortunio che la costrinse ad abbandonare le scene. Allora Hector compose gli *Episodi d'una Vita d'artista*, che Paganini « propagandò », dichiarandoli uno dei più pregevoli lavori d'arte d'ogni tempo, superiori persino al suo *Carnevale di Venezia*. Il pubblico non condivise il parere di Paganini, e Berlioz per campare si ridusse a fare il critico musicale. Resistette ventisei anni in questo impiego irritante, e nel frattempo compose i suoi migliori lavori romantici: *Aroldo in Italia, Romeo e Giulietta, Benvenuto Cellini*, e il *Requiem* per celebrare i morti nella conquista dell'Algeria.

Nel 1840 si sbarazzò della sua amata Enrichetta e nello stesso anno fu scoperto dalla Germania. Schumann si fece il campione della sua causa nella *Neue Zeitschrift für Musik*, in conseguenza di che il Francese fu invitato a dirigere le sue opere a Vienna, Berlino, Londra e Pietroburgo. Quando ritentò la fortuna a Parigi con la *Dannazione di Faust*, i suoi connazionali si contentarono di ridere, e nemmeno troppo urbanamente. Ma il sempre generoso Liszt stese sul suo capo le proprie mani protettrici e ne diresse a Weimar la *Fanciullezza di Cristo*, con un'orchestra di soli trentasei suonatori, che era il massimo che la Corte di Weimar fosse mai stata capace di mettere a disposizione del suo maestro di cappella.

Oggi una stazioncina radio di terz'ordine si vergognerebbe di non poter scritturare un maggior numero di suonatori. Ma nel 1850, trentasei era il limite massimo della cifra che una piccola Corte germanica poteva spendere. Dobbiamo comunque esser grati a quei minuscoli principati tedeschi per i contributi che recarono alla causa della musica e del teatro nella prima metà dell'Ottocento. L'aver suonato una volta sotto la bacchetta di Liszt a Weimar costituiva un titolo d'onore, come una cinquantina d'anni più tardi costituiva un titolo di gloria recitare nel teatrino del Duca di Sassonia-Meiningen. C'erano orchestre più numerose nei grandi teatri delle grandi città; ma in nes-

sun posto un principiante riceveva un addestramento così efficiente come in quelle piccole organizzazioni germaniche.

Non ho mai potuto rendermi chiaramente conto del perchè Berlioz abbia incontrate tante difficoltà nella sua carriera. Aveva parecchi ammiratori, e alcuni amici potenti. Capisco le ostilità che Wagner ha sollevate, perchè col suo carattere si creava dei nemici dappertutto. Ma Berlioz era persona abbordabilissima, di modi piacevoli, cortesi. Eppure, visse in disparte, morì quasi ignorato, e subito passò nel passato remoto. Se pensiamo che Adelina Patti, che al principio della guerra mondiale cantò ancora per beneficenza, e che morì solo pochi anni fa, era stata la seconda moglie di Berlioz, non dovremmo sentirlo così lontano da noi nel tempo.

Credo che egli sia stato un uomo nato troppo tardi. Apparteneva ancora con tutto il cuore al periodo romantico. La sua musica è ricca di forestieri mascherati che seducono bionde principesse al chiaro di luna e le rapiscono in gondole che scivolano poeticamente sulla laguna. Tutto magnifico, ma sa un po' troppo di Byron. E ai nostri orecchi moderni la sua musica suona appunto estranea come la poesia dell'eroe di Missolungi.

Ma a me la musica di Berlioz procura ancora molta gioia. È vero che son tanto vecchio da ricordare i giorni in cui la musica veniva suonata senz'alcun commento letterario, e il *Carnevale Romano* non ci veniva illustrato mediante postille del seguente tenore: « La scena si svolge a Roma. È carnevale. Carnevale è una voce composta di due parole latine, che significano... eccetera, eccetera ».

CAPITOLO CINQUANTACINQUESIMO

DAGUERRE

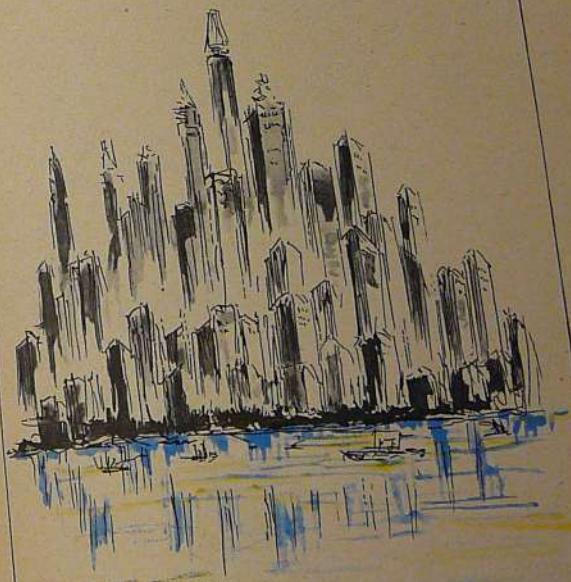
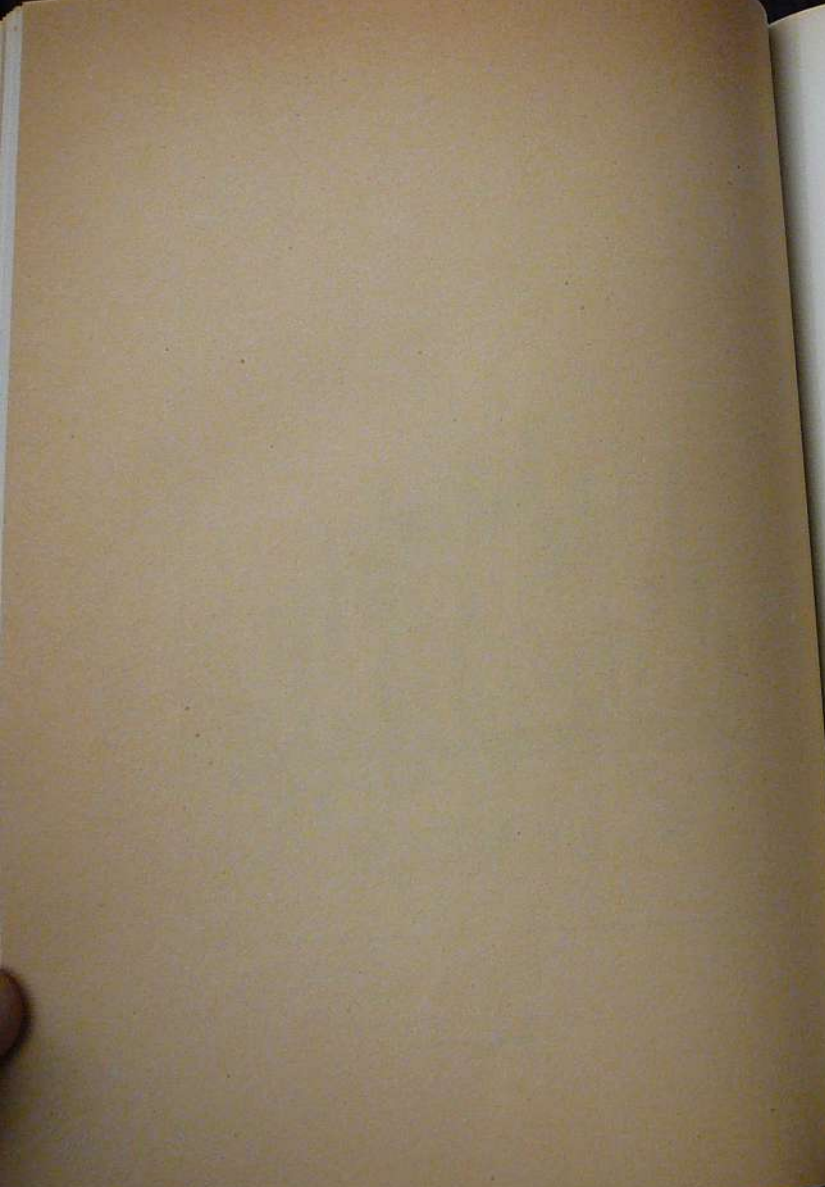
I pittori s'imbattono in un formidabile rivale che si chiama Eliografia.

Mi sia consentito un breve interludio in questo diluvio musicale.

Nel 1839 gli onesti cultori dozzinali della tavolozza sbigottirono rabbrividendo alla sùbita comparsa di un sistema che permetteva di ritrarre lineamenti, alberi e paesaggi con l'aiuto di mezzi chimici e meccanici, invece di usare come prima i colori e i pennelli. Fin dal 1814 un Francese, che rispondeva al simpatico nome di J. Nicéphore Niepce, era venuto sperimentando ogni sorta di soluzioni chimiche col proposito di ritrarre figure e « fissarle in permanenza », come allora si diceva. Esperimenti che avevano portato all'invenzione del diorama, ritrovato che nel secondo decennio del secolo sollevò nelle capitali europee quasi lo stesso rumore delle « fotografie animate » di quarant'anni fa. Ma Niepce non potè arrivare fin dove s'era prefisso.

Il vanto d'aver preso la prima fotografia spetta ad un suo collega, Luigi Giacomo Mandé Daguerre, pittore di professione che s'interessava di chimica perchè sperava che gli fornisse il modo di ridurre il costo del dipingere.

Da Daguerre in poi si è ragionato parecchio sulla questione di stabilire se la fotografia sia o non sia un'arte. È ovvio che è un'arte, e che può, fra non molto, diventare una grande arte.

È interessante notare come, analogamente al caso della pittura ad olio, i primi fotografi siano anche stati i migliori. Parrebbe che fra queste due forme d'arte esistano poche affinità, eppure hanno qualche punto in comune. I Van Eyck e gli altri Fiamminghi primitivi avevano speso molti anni della loro vita miniando manoscritti; quando adottarono il nuovo metodo ad olio, abbandonarono una forma d'arte che aveva quasi raggiunto il suo zenit, per addestrarsi in un'altra che era

Oggi gli architetti devono andare su in alto,
per ragioni economiche

agli esordi. Analogamente i primi dagherrotipisti. Erano quasi tutti pittori che diventarono fotografi solo perchè il nuovo metodo pareva offrir loro la possibilità di guadagnare di più. Trapassati questi, la generazione successiva, che non era passata per la trafila di un lungo addestramento nella pittura, rivelò mediocrissime capacità. Il mal uso che costoro fecero della fotografia le creò la reputazione d'essere un'applicazione puramente meccanica e indegna di figurare tra le arti.

Dobbiamo tener presente che la fotografia nacque allorchè il gusto dell' Europa si trovava ad un livello deplorevolmente basso. E le prime fotografie sono state gelosamente conservate, perchè nessuno aveva il coraggio di gettare nella secchia delle spazzature il parlante ritratto del nonno o della prozia; dimodochè, costretti ad aver continuamente sott'occhio gli irsuti volti e le folte capigliature e le odiose fogge di vestire e i grotteschi atteggiamenti dei nostri immediati predecessori, avevamo preso in uggia anche la fotografia in generale.

Ma nell'ultimo ventennio i progressi compiuti da questa difficilissima forma d'arte sono stati davvero fenomenali. Sono sicuro che tra cent'anni lo storico dell'arte dedicherà alla fotografia altrettanti capitoli che alla pittura perchè a quel tempo il deprecabile atteggiamento che molti pittori assumono oggi per snobismo contro la fotografia sarà stato soppiantato dalla convinzione che è artista chiunque riesca, quale che sia il metodo che sceglie, a riprodurre intelligibilmente la natura come egli la vede attraverso la propria personalità. E' verissimo che il novantanove per cento delle fotografie oggi in essere non vale nulla. Ma che cosa vale il novantanove per cento di ciò che vien prodotto dai pittori, o dai musici ?

In tutte le arti è sempre stato il rimanente uno per cento quello che conta. Il lettore si degni di visitare un'esposizione internazionale di fotografia : ne osservi con qualche attenzione questo rimanente uno per cento, e poi mi dica quello che pensa, sulla questione di stabilire se la fotografia sia o non sia un'arte.

CAPITOLO CINQUANTASEESIMO

GIOVANNI STRAUSS

La prima metà dell'Ottocento fu un periodo altamente consapevole di sè. I nuovi dirigenti della società non si sentirono mai la coscienza perfettamente pulita. Per conseguenza passavano pavoneggiandosi dai loro pomposi uffici alle loro ugualmente pompose residenze per passarvi la sera in dignitosa noia e manierosi conversari sorseggiando il porto. La danza era un divertimento troppo popolaresco per non destar sospetto, salvo quando assumeva forme figurate, come nella quadriglia. La quadriglia voleva in qualche modo ricordare quel minuetto che aveva furoreggiato a Versailles prima dell'irruente invasione della carmagnola che aveva mandato alla ghigliottina dame e gentiluomini; ma il termine « quadriglia » all'origine aveva servito a designare un giuoco di carte. Quanto alla carmagnola, veniva ballata al suono di una musica indicibilmente monotona, non dissimile da quelle che battono il tempo nelle danze indiane.

Quando l' Impero ebbe rovesciato i governi rivoluzionari, tutte le danze che come la carmagnola rievocavano i tempi tristi della ghigliottina furono ufficialmente soppresse d'ordine della Polizia. Persino le innocue danze campestri che Bach e Haydn e Mozart avevano introdotte nella loro musica furono considerate disdicevoli. Ma questa soppressione, invece di consacrare il definitivo successo della quadriglia, *quod erat in votis*, creò le condizioni propizie alla nascita del licenziosissimo valzer.

La parola ci fu data dai Tedeschi, i quali dal loro canto l'avevano dedotta dalla parola *volta* con cui i Provenzali designavano le danze turbinose. Ci ritroviamo così di bel nuovo nella vecchia terra dei trovatori, nell'ultima roccaforte cioè dell'antica civiltà romana. Fu probabilmente il brillante Enrico IV (meridionale di nascita) che introdusse la *volta* alla corte di Parigi. Di qui si diffuse in tutta Europa,

e sulla fine del Settecento la troviamo a Vienna, ballata sull'aria *Ach, du lieber Augustin*, l'allegra melodia che è ancor oggi fresca come centocinquant'anni fa.

Nel 1812 alcuni uomini di fegato tentarono di lanciare il valzer a Londra. Diedero scandalo. Una cosa troppo immorale, perchè la si potesse tollerare nelle sale dell'alta società. Ma nel 1815, quando tutto il mondo guardava a Vienna che stava fabbricando la pace universale ed eterna, *der liebe Augustin* trascinò con violenza nei vortici del valzer tutti gli addetti d'ambasciata che da vent'anni non avevano fatto altro che scambiarsi schioppettate sui campi di battaglia. L'arguto Principe di Ligne notò nel suo diario che il Congresso valzeggiava, ma senza fare un passo avanti.

Quando poi lo zar Alessandro, il salvatore della civiltà, ballò il valzer a Londra, e per giunta in luogo pubblico, nulla e nessuno potè più arrestarne il trionfante progresso. L'umanità proclamò il diritto di ogni coppia a piroettare a sazietà.

E qui non possiamo a meno di rilevare ancora una volta come, appena si delinei una forte domanda d'una determinata forma d'arte, si trovi subito l'artista che nel soddisfarla si crea una reputazione e una fortuna. Nel caso del valzer se ne trovò, anzi, una trinità, composta di Giuseppe Lanner e dei due Giovanni Strauss padre e figlio, tutti e tre viennesi. Nessuno dei tre avrebbe potuto compiere da solo ciò che furono capaci di compiere uniti. Lanner, è vero, lavorò in condizioni più umili degli altri due, perchè era semplice violinista nell'orchestrina di un caffeuccio del Prater; ma il padre Strauss divenne il direttore della musica da ballo alla Corte imperiale e reale, e il figlio Strauss portò, come Liszt, la sua celebre orchestra da un capo all'altro d'Europa, sollevando dappertutto tale entusiasmo che gli Europei poterono per qualche tempo dimenticare persino la politica e la guerra.

Questi tre re del valzer, nonostante gli abbaglianti ordini cavallereschi di cui furono insigniti, rimasero sempre figli del popolo, e fu probabilmente perchè non perdettero mai il contatto col ceto donde provenivano che poterono scrivere una musica che gode ancora tanta popolarità. L'ultima volta che il padre Strauss andò a Londra nel 1849, fu scortato sul Tamigi da una processione trionfale di barconi, sul primo dei quali un'orchestra suonava le sue arie più note.

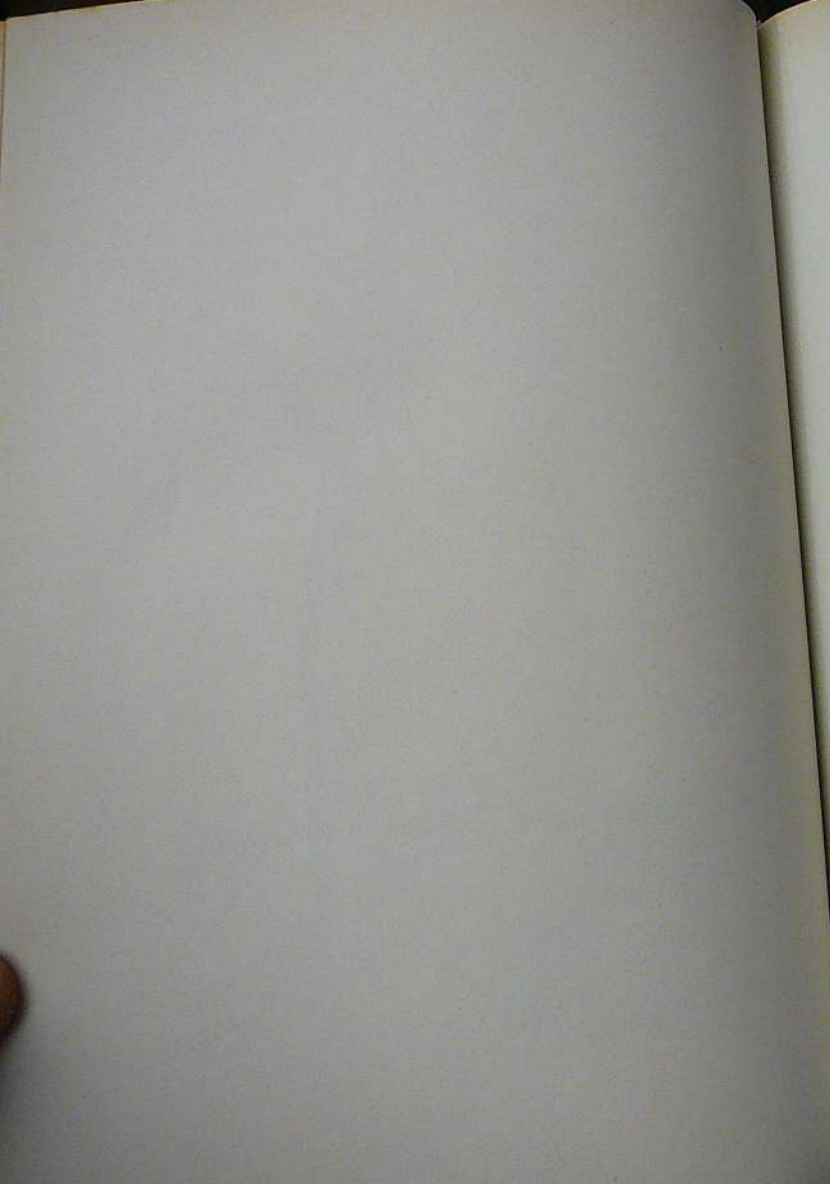
Quanto al valore musicale delle opere dei due Strauss e specialmente del figlio, autore del *Danubio Azzurro* e del *Fliedermaus*, i critici sembrano d'accordo nel riconoscerle composte a perfetta regola d'arte classica. Soprattutto nelle loro introduzioni, che non dovrebbero mai venir omesse, come non è lecito sopprimere una parte qualunque d'una

sinfonia di Beethoven, i due Strauss rivelano una delicatezza di sentire ed un'immaginazione che ci trasportano ai tempi del più puro rococò.

La tradizione del valzer mise radici a Vienna e vi fiorì per oltre un secolo, ed ogni tentativo, eseguito anche da musici competenti come Valdteufel, inteso a trapiantarla a Parigi, fallì al suo scopo. Ancora al principio del nostro secolo Franz Lehar fece piroettare tutto il mondo al suono della sua *Vedova Allegra*, come appunto avevano fatto i due Strauss mediante le piacevoli melodie di *Wien bleibt Wien* e di *Mille e una notte* e di centinaia d'altri valzer, polke, lancieri. Nel *Cavaliere della Rosa* un terzo Strauss, il grande Riccardo, dimostrò che avrebbe potuto anche superare i suoi omonimi se si fosse proposto di far ballare la gente, invece di limitarsi a pregarla di stare a sentire.

Oggi è tramontata la gloria della Vienna imperiale. La dinastia degli Absburgo non è più. Non è avventata la supposizione che tra un secolo, a sentir citare questo nome, i nostri posteri aggrotteranno la fronte nello sforzo di rammentare a chi abbia appartenuto, e forse qualcuno di buona memoria dirà: « Ah, sì! Quei buffi vecchietti dalle basette. Strauss li faceva ballare tutti come trottole ».

Notturno di Chopin.

CAPITOLO CINQUANTASETTESIMO

CHOPIN

Era stato il nazionalismo che aveva liberato l'Europa dalla tirannide dell'usurpatore còrso. Ma i poveri eroi che avevano così coraggiosamente sacrificato parte della loro anatomia alla causa dell'indipendenza nazionale non tardarono a scoprire di essere caduti dalla padella nella brace. Perchè i congressisti di Vienna nel 1815 si dimostrarono altrettanto ignoranti di ciò che stava accadendo nella mentalità dei popoli quanto nel 1919 i loro posteri di Versailles. Ne conseguì che quei miopi statisti, mettendo insieme popoli eterogenei che Iddio nella sua sapienza aveva provvidamente separati, procurarono al nazionalismo l'arma dell'irredentismo. E già un anno dopo la conclusione delle deliberazioni di Vienna, ecco gli Italiani brontolare contro il dominio austriaco, i Cattolici belgi fulminare contro gli errori dei loro magistrati olandesi protestanti, i Polacchi inveire contro la brutalità dei vicerè russi, i Greci giurar vendetta contro i pascià turchi, e tutta l'Europa convertirsi in un calderone di animosità. E l'esplosione sarebbe stata immediata se Metternich e i suoi aguzzini non fossero stati onnipresenti per reprimere con l'aiuto del boia e dei plotoni d'esecuzione anche le più ragionevoli richieste di una certa dose di indipendenza.

Chopin nacque giusto in tempo per essere teste oculare delle più incresciose fasi di questa disperata lotta nazionalistica. Suo padre era un francese di Nancy, che si era stabilito in Polonia sposandovi una polacca. Nel 1810, quando nacque Chopin, i Polacchi conservavano ancora la speranza che Napoleone, per compensarne i sacrifici, « avrebbe fatto qualcosa pel loro paese » ripristinando l'antico regno indipendente. Ma perdettero presto le loro illusioni. Napoleone aveva altro da fare che pensare a loro; aveva la Spagna da ridurre alla ragione, e la Germania, e la Russia: figurarsi se avrebbe mosso un dito per riparare il delitto dello smembramento della Polonia perpetrato dagli uomini

della generazione precedente alla sua. E dopo Waterloo il Congresso di Vienna risolse definitivamente la questione attribuendo alla Russia la parte orientale della Polonia. Durante la fanciullezza di Chopin il risentimento del paese cercava ogni occasione per manifestarsi clamorosamente per attirare l'attenzione del mondo.

Il primo maestro di Chopin era un ardente patriotta; così dicasi della madre di Chopin, e di tutte le persone con cui veniva a contatto. Un giovane dalla sensibilità ipertesa come lui, dalla testa piena di cavalleresche idee sulle antiche glorie della gran patria polacca, era naturale che cadesse vittima del mito secondo il quale la Polonia era la salvatrice della cristianità e aveva perduto l'indipendenza perchè non era stata capace di dimostrarsi egoista come le nazioni che la circondavano. (L'altro lato della questione, e cioè l'assenza d'una vera disciplina nazionale, di un patriottismo illuminato tra le classi dirigenti, Chopin fingeva di non vederlo, o comunque lo passava sotto silenzio).

Nel 1829 Chopin andò a Vienna per darvi una serie di concerti. Poco dopo scoppiò la rivoluzione in Polonia, e due anni più tardi i Russi vittoriosi abolirono le ultime vestigia dell'indipendenza polacca. Ogni polacco che avesse mezzi e riuscisse a scampare alla forca del generale Paskewich riparò all'estero. L'Europa liberale tributava la sua più calda simpatia a questi profughi che impiantavano colonie in tutte le capitali. Molte famiglie nobili polacche, possedendo beni nella parte austriaca della Polonia, poterono salvare le loro ricchezze e convertirono i loro palazzi di Vienna, Parigi e Londra in altrettanti centri di propaganda polacca, e in quest'atmosfera Chopin visse e morì. Ed in essa coltivò quella sua arte tutta peculiare che doveva turbar la coscienza d' Europa molto più profondamente delle migliaia di proteste diplomatiche che le varie Cancellerie si scambiavano sul triste argomento del malgoverno russo sulle sponde della Vistola. Quando ai Cosacchi fu data libertà di saccheggiare Varsavia dopo la repressione della rivolta del 1830, una delle prime case che essi perquisirono fu quella di Chopin, perchè lo consideravano il più pericoloso nemico della Russia. Non lo trovarono, perchè era a Parigi, e si indennizzarono gettando il suo pianoforte fuori dalla finestra. Settant'anni più tardi le sue composizioni dovevano, nelle mani del suo grande connazionale Paderewski, costituire la più eloquente delle argomentazioni a favore del ripristino di una nazione polacca indipendente.

Alle volte temo di sbagliarmi affermando che l'arte ha sempre sostenuto una parte « funzionale » nello sviluppo delle civiltà. Eppure sono parecchi i casi in cui siamo forzati a riconoscere che quando l'arte sboccia da una necessità impellente e nasce per conseguire un dato obbiet-

tivo, essa è più durevole di quella che mira soltanto a mettere in valore sè medesima.

La vita privata di Chopin è così nota che mi dispenserò dal ricordarne i particolari. Dal punto di vista dei suoi successi mondani e artistici, il giovane Polacco fu secondo solo a Liszt. Era adorato dovunque andasse. La sua musica veniva suonata in tutte le case dove fosse un pianoforte, e a quell'epoca ce n'era uno in quasi tutte. Sfortunatamente, per lui come per noi, il poveretto cadde senza difesa tra le mani di Amandine Lucile Aurore Dupin (sembra un nome da *Notturno*!), alias Madame Dudevant, che sotto lo pseudonimo di Giorgio Sand scandalizzò l'Europa con lo stile trasparente dei suoi romanzi d'avanguardia. Ella nutrì indubbiamente ottime intenzioni al riguardo del suo *cher Frédéric*, ma era di quelle donne che, al pari della vedova nera del ragno, logorano, consumano, distruggono il loro maschio appena ne sono sazie. E Giorgio Sand si dichiarava sazia abbastanza presto.

Chopin, ricco d'alti ideali, e di sei anni più giovane di lei, fu per quell'imperiosa femmina una facile preda. Per consentirgli di lavorare indisturbato, e probabilmente per averlo esclusivamente per sè, se lo trascinò seco, già tisico, nelle Isole Baleari. E le privazioni ch'egli patì in quello sconfortante soggiorno che durò parecchi mesi peggiorarono il suo male. Chopin morì a Parigi a trentanove anni, nel 1849.

A differenza di Pergolesi, Mozart, Schubert, Mendelssohn e Bizet che, pur essendo morti in giovane età, ci tramandarono tutti una copiosa produzione, quella di Chopin si riduce a poca cosa. Salvo due concerti per pianoforte, egli si astenne dal comporre musica per orchestra. E in ciò mostrò molto senno, perchè il suo vero strumento fu il pianoforte. Il pianoforte era per lui ciò che il cavallo è per il *cowboy*. Chopin era diventato parte integrante del suo strumento: sapeva esattamente che cosa poteva esigerne, e fino a quale distanza ed a quale velocità poteva sospingerlo senza pericolo che gli stramazzasse sotto. Avendolo domato così da renderlo obbediente a tutti i suoi capricci, ne usò — consapevolmente o no, ma comunque ad un intento unico — per dare espressione a quell'amor di patria che legava lui e i suoi compagni di esilio al loro suolo natìo.

Un sentimento così soverchiante è cosa pericolosa. Può facilmente condurre ad un eccesso di bigotteria e d'intolleranza che si traduce in una diretta minaccia alla pace e al benessere del resto del mondo. Perchè allora cessa d'essere una questione d'ispirazione e degenera in un'ossessione. Il mondo è quello che è, e non tutti possiamo essere polacchi o ungheresi o irlandesi o tedeschi; esistono altre nazioni.

oltre alla nostra, che hanno il diritto di esistere: fatto che i compositori di *blues* di questo genere, o in altri termini di « querimonie » puramente nazionalistiche, dimenticano troppo facilmente nella loro devozione verso il proprio paese.

E c'è di più. È sempre difficile stabilire se sia stato l'artista a creare l'atmosfera nazionale, o non piuttosto l'atmosfera nazionale a creare l'artista. Le nostre canzoni negre più tipiche sono state scritte tutte da un bianco, Stefano Foster. La musica che chiamiamo caratteristicamente hawaiiana fu in realtà composta da un capobanda prussiano. Per i più di noi, la *Carmen* e il *Bolero* sono tipicamente prodotti spagnoli, mentre Bizet e Ravel erano francesi. I migliori tango non sono stati composti dagli Argentini, ma dai Tedeschi; e Dvorak, un Ceko, ha scritto la più conosciuta fra tutte le sinfonie prettamente americane.

Se conosciamo bene lo sfondo geografico di un dato paese, ci sembra che questo genere di musica nazionale esprima effettivamente l'atmosfera del paesaggio, ma sovente ci lasciamo suggestionare esclusivamente dal nome. *Finlandia*, per esempio, può evocare alla nostra mente i laghi e le foreste della patria di Sibelius, ma può anche benissimo rammentarci il settentrione del Maine. Analogamente *Peer Gynt*, se non sapessimo che l'autore della musica è Grieg, potrebbe apparirci come un Greco, anzichè come un Norvegese.

D'altra parte, la musica nazionale veramente buona di quest'ultimo secolo possiede indiscutibilmente un accento che ci ricorda l'atmosfera del paese in cui è sbocciata. Ciaikovski non lumeggia lo spirito del *veldt* africano o delle praterie del Kansas, ma quello inequivocabile delle steppe russe. Lo stesso può dirsi della musica di Borodin, Mussorgsky, Rimsky - Korsakov. Persino i compositori del tutto moderni come Scriabin e Stravinsky hanno qualcosa che ci fa dire istintivamente: « Questo dev'esser roba russa », senza che ci rendiamo conto del perchè. Altri, come Rachmaninov o Cesare Cui, hanno un accento che è più occidentale che russo, ma nessuno di essi riesce a svincolarsi totalmente dal suo sfondo slavonico originale.

Il popolo boemo è sempre stato intensamente musicale. Praga applaudì fragorosamente Gluck e Mozart e Weber molto tempo prima che le altre città si mostrassero disposte ad ascoltarli. Nel dominio delle arti grafiche i Boemi non hanno mai prodotto opere di valore, ma con Dvorak e Smetana hanno contribuito potentemente allo sviluppo della musica e in un modo essenzialmente nazionale, sebbene quei due maestri abbian trascorso all'estero molti anni della loro vita.

Ciò vale anche per la musica ungherese, sebbene in questo caso

sia stato un mezzo Ungherese, Franz Liszt, e un Tedesco al cento per cento, Giovanni Brahms, che fecero conoscere al mondo l'esistenza di una musica prettamente ungherese. È concepibile che questa musica possa non aver avuto origini rigorosamente magiare, e che sia scaturita nella Bessarabia tra gli zingari analfabeti; ma questo ha poca importanza, e lo riscontriamo anche in un'altra parte d'Europa. Albeniz e Granados scrissero in un dialetto musicale che ognuno riconosce immediatamente per spagnolo, ma d'altra parte il ritmo tipicamente spagnolo fu un ritmo di danza comune anche ai Mori ed agli Zingari.

Se tendiamo l'orecchio verso settentrione, sentiamo che Grieg e Niels Gade parlano con uguale eloquenza un vernacolo che è essenzialmente norvegese, mentre, al di qua del Sund, Cristiano Sinding fa il medesimo in Danimarca. Per non dir nulla dell'isolotto di Bali, dove il *gamelan* fa risonare la voce d'una tradizione indù che è di mille anni più antica della nostra civiltà.

Il tema dà da pensare. Ma questo libro si fa lungo, quindi lascerò al lettore la cura di risolvere l'enigma.

CAPITOLO CINQUANTOTTESIMO

WAGNER E VERDI

Wagner nacque a Lipsia il 22 maggio 1813, pochi mesi prima che la Battaglia delle Nazioni desse — per la prima volta — l'altolà alle ambizioni di Napoleone. La madre di Wagner era moglie di un oscuro funzionario di polizia, e sembra probabile (come Wagner stesso ha ripetutamente lasciato capire) che suo padre sia stato colui che poi diventò suo patrigno, e che sua madre sposò in seconde nozze. Costui si chiamava Ludwig Geyer, e fu versatile artista: attore, pittore, scrittore. Riccardo cominciò per seguire le orme paterne, senza rivelare alcuna predilezione per la musica; la sua ambizione era di diventare un secondo Shakespeare. Naturalmente imparò, come qualunque ragazzino tedesco ubbidiente, il pianoforte, e le lezioni di musica, invece di infondergli la passione per la carriera del virtuoso, lo iniziarono ai segreti della composizione. Non appena ebbe imparato a dar forma alle melodie che gli frullavano pel capo si persuase che non gli bastava più l'ambizione di diventare il moderno Shakespeare, e carezzò per giunta anche quella di diventare il moderno Beethoven. Come drammaturgo e compositore insieme, intendeva dare al mondo un nuovo tipo di dramma musicale che facesse impallidire tutto quanto era stato prodotto prima di lui.

Da un pezzo il mondo aspettava l'uomo che sapesse dimostrare come il libretto di un'opera fosse non meno importante della musica, e come l'allestimento scenico, la direzione dello spettacolo e le doti d'attore dei singoli cantanti fossero non meno importanti del canto. Wagner sentiva d'essere lui l'uomo che il mondo aspettava da tanto tempo.

Diciamo subito che ha dimostrato, e nel più brillante dei modi, di esserlo effettivamente. Riuscì infatti a dare al mondo una forma alta-

mente perfezionata di dramma musicale. Superò totalmente la vecchia concezione secondo cui l'opera rappresentava semplicemente, per chi avesse i polmoni abbastanza potenti per sbalordire il pubblico col suo do di petto, un'occasione per farsi valere.

La famiglia Geyer, come tutte le famiglie di attori, era continuamente in moto, il che permise a Riccardo di assistere a tutto quanto si produceva di meglio, nel campo degli spettacoli, a Lipsia e a Dresda. A Dresda soprattutto egli acquistò una perfetta conoscenza dei lavori di Weber, del quale Wagner, che non era uomo da riconoscere volentieri i propri debiti verso il prossimo, parlò sempre con rispetto e anzi con ammirazione. Gli riconosceva il vanto d'essere stato il primo compositore che indicò al mondo come un'opera doveva essere concepita. E quando le spoglie mortali di Weber arrivarono in Germania per l'inumazione, Wagner potè con la massima sincerità pronunciare quell'orazione funebre in cui proclamò Weber il fondatore del dramma musicale moderno.

A quell'epoca, Wagner godeva già di una notevole reputazione come compositore, ma nel frattempo aveva dovuto guadagnarsi da vivere come direttore d'orchestra. Sposò l'attrice Guglielmina Planer e nel 1837 si trasferì a Riga per dirigervi il teatro tedesco locale, ma non vi si trattenne a lungo, perchè quel teatrino provinciale sovvenuto dai baroni baltici della città, non soddisfaceva la sua ambizione. Parigi era la città per lui, Parigi, dove Meyerbeer faceva furore.

La coppia Wagner adunque partì per la Francia, scegliendo la via del mare. Riccardo soffrì parecchio durante la traversata ma, se dobbiam prestar fede alla leggenda, derivò dal solenne spettacolo dei fiordi norvegesi l'ispirazione che gli dettò l'*Olandese Volante*. Ma per conto mio nego a questa leggenda ogni attendibilità, perchè sulle coste baltiche della penisola scandinava non esistono fiordi.

Meyerbeer, affabilissima persona, riservò alla coppia una cordiale accoglienza, ma — come accadde sovente anche ad altri individui che erano stati cortesi con Wagner — non tardò a vedersi disertato dal suo sdegnoso e troppo esigente collega. Messosi da solo, Wagner s'ingegnò a campare in precarie condizioni fino al 1842, quando fu chiamato a Dresda a dirigervi il teatro d'opera. Nei sei anni seguenti ebbe occasione di dimostrare di che cosa egli era capace. Compose il *Tannhäuser* e il *Lohengrin*. Potè rappresentare il *Tannhäuser*, che però fu giudicato troppo nuovo, troppo strano. Parte della stampa lo dichiarò un pericolo per la morale, e il coro delle proteste fu così clamoroso che la rappresentazione del *Lohengrin* fu rimandata a tempi più propizi.

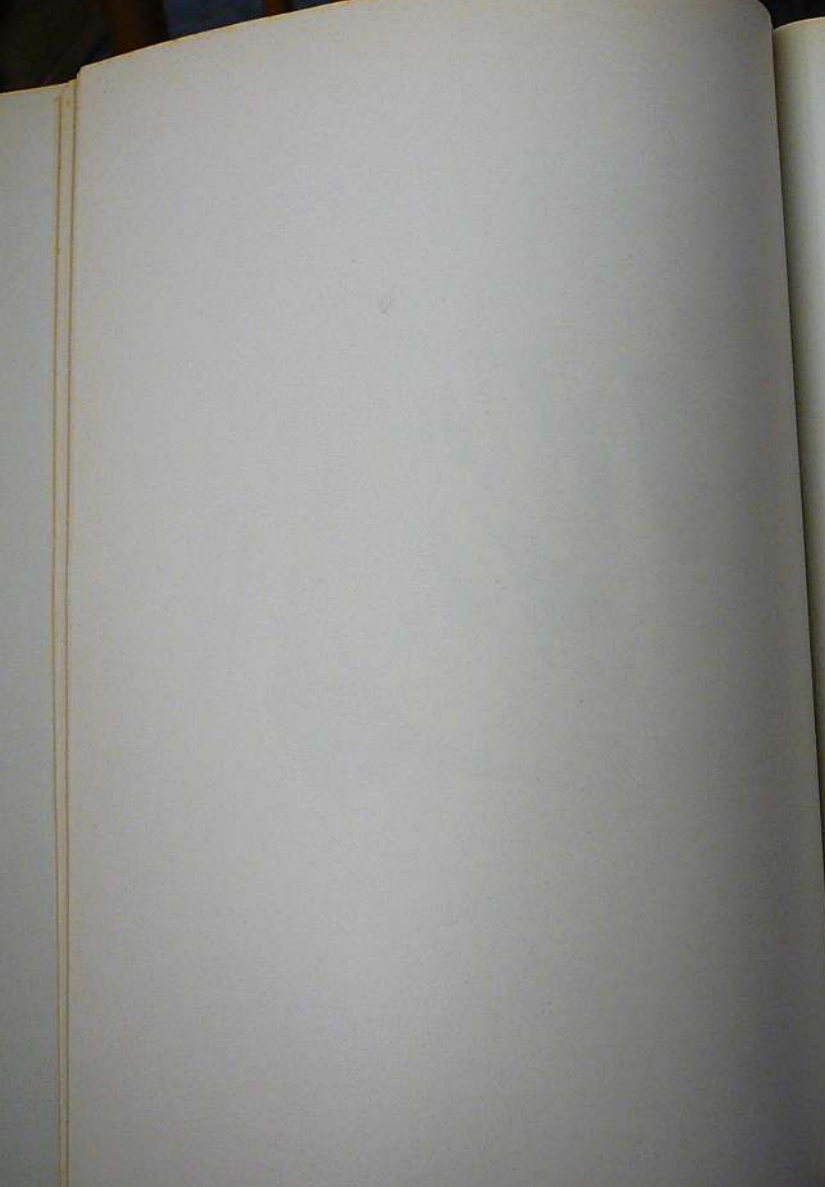
Nel 1848 i rancori accumulati di tutta una generazione di uomini

delusi trovarono sfogo in un'esplosione che scosse l' Europa fin nelle sue fondamenta. Wagner, sdegnato dall'indifferenza dimostratagli dai principotti tedeschi che avrebbero potuto aiutarlo così facilmente, ed ormai tutto invasato dall'idea della grandezza della Germania, la Germania di Wotan e di Walther von der Vogelweide, si gettò corpo ed anima nel movimento che mirava all'unità della patria. Ma i patriotti non vinsero la partita; era gente che faceva un gran chiasso nei discorsi ma che s'intendeva poco di politica. Passata la tempesta si trovò all'asciutto nelle Alpi, esule politico a Zurigo, costretto a vivere della carità di pochi conoscenti e senza speranza nel prossimo avvento di tempi migliori. Durante il periodo dell'esilio, che durò fino al 1861, egli scrisse la maggior parte delle sue opere e condusse per corrispondenza una guerra senza quartiere contro chiunque non condividesse le sue vedute sullo sviluppo del dramma musicale del futuro.

E finalmente nel 1864 ebbe un incredibile colpo di fortuna. Luigi II re di Baviera lo mandò a chiamare e gli affidò, per così dire, la dittatura musicale della onesta città di Monaco. Gli disse di tirare diritto e di fare quello che voleva, purchè assicurasse a Sua Maestà la possibilità di perdersi in quei sogni romantici che le erano così cari. Wagner fece un ingresso da conquistatore nella capitale della Baviera. L'ideale per cui aveva combattuto con tanta tenacia ed acerbità era prossimo a realizzarsi. Ma, procedendo all'attacco con la sua indiscrezione abituale, si trovò tosto in conflitto con tutti i personaggi che avrebbero potuto essergli utili s'egli li avesse avvicinati con migliori maniere. Il Parlamento bavarese rifiutò di accordargli i crediti richiesti, e Wagner se ne tornò in Svizzera povero come quando ne era partito.

Liszt era stato, tra i pochi sostenitori di Wagner, quello che aveva potuto giovargli di più, non solo finanziandolo, ma anche producendo a Weimar molti dei suoi lavori. Altro ardente ammiratore di Wagner fu Hans von Bülow, genero di Liszt. Sotto il loro impulso si formarono in Germania vari « gruppi wagneriani », i quali raccolsero fondi fino a raggiungere la cifra sufficiente per dare esecuzione al gran sogno di Riccardo Wagner. Nel 1876 il suo teatro d'opera nazionale fu inaugurato a Bayreuth con grande solennità. Wagner era presente, in compagnia della sua seconda moglie, ch'egli aveva rubata a Bülow, la celebre Cosima figlia di Liszt e di madama d'Agoult.

Dopo la prima rappresentazione, Wagner sentì che era finalmente riuscito ad occupare la posizione che gli apparteneva di diritto. Le lodi tributate al suo lavoro assunsero proporzioni divine. Non esistevano, non erano mai esistiti compositori, all'infuori dell'inventore del *leitmotiv*. E quasi improvvisamente, si rivelò in pieno quell'antagonismo

Riccardo Wagner.

musicale che già si era accennato nei primi anni del secolo quando Rossini, Donizetti e Bellini avevano affermato l'opera italiana contro le ricerche dei compositori tedeschi. Adesso il pubblico non si trovava dinanzi due scuole ma due nomi precisi: Wagner e Verdi, non due indirizzi più o meno definiti ma due uomini nati nello stesso anno e rappresentanti di due nazioni che avevano molta storia in comune e traversavano un periodo molto simile di rinascita nazionale. Wagneriani e Verdiani urlarono dai loggioni gli uni contro gli altri, si aspettarono all'uscita dei teatri per continuare a urlare. Le opere di Verdi, a detta dei Wagneriani, erano un miscuglio di scene brutalmente drammatiche e di scipite melodie, buone forse per le folle dei loggioni (le folle dei loggioni confermavano entusiasticamente queste dichiarazioni). E per i Verdiani, Wagner era un tecnico cerebrale e letterario senza senso di misura e assolutamente privo di tatto. La sua musica filosofica era un vero attentato al dolce canto, capace di disgustare anche i cervelli più speculativi: e la sdegnosa disillusione di Nietzsche era lì a provarlo.

Verdi lasciava dire; in vita sua non si curò mai di essere rivale di nessuno. Fu Wagner, invece, che valicò le Alpi e scese nel Mezzogiorno, quasi meditasse di sfidare il gran vecchio nei suoi propri dominii. Egli terminò in Italia il *Parsifal*, ma non riportò trionfi perchè morì a Venezia il 13 febbraio 1883.

La musica di Wagner ha conquistato il mondo. Sia che venga suonata dalle numerose orchestre che Wagner introdusse nell'uso, o deformata da un'orchestrina di tre strumenti in qualche oscuro caffè di Buenos Aires, o deliziosamente modulata dagli ottimi mandolinisti del Canal Grande, è sempre ed inequivocabilmente la musica di Riccardo Wagner. La Francia, aggressivamente nazionalista dopo il disastro del 1871, fu quasi la sola nazione che abbia esitato, ma finì nondimeno per accettarla.

Un trionfo più facile, direi più inevitabile, doveva riportare la musica di Verdi.

La figura e la vita del musicista italiano sono molto diverse da quelle di Wagner; così come sono diverse le due produzioni. Giuseppe Verdi nacque alle Roncole di Busseto (Parma) nel 1813, ed era figlio di un piccolo albergatore di quel paese. Nella chiesetta delle Roncole apprese dal vecchio organista i primi elementi della musica e aveva appena undici anni quando fu chiamato a sostituirlo. Le Roncole non avevano allora nemmeno una scuola, così che il ragazzo fu mandato a studiare a Busseto dove potè anche continuare gli studi musicali sotto la guida di un maestro di cappella. Di entrare al conservatorio non si

parlava nemmeno; ci pensarono invece alcune persone di buon gusto e di buon cuore a cui andava molto a genio quel giovanetto sempre timido ma con inattesi scatti di fierezza all'italiana, e fra gli altri, un eccellente signor Barezzi, di cui più tardi Verdi avrebbe sposato la figlia.

Ed ecco finalmente il giovane musicista, a Milano, accingersi pieno di volontà e di speranza a superar gli esami per essere ammesso al Conservatorio. Ahimè, i professori milanesi non parteciparono affatto alla fiducia del buon Barezzi e degli altri protettori di Busseto e respinsero di perfetto accordo l'esaminando. Toccò al Lavigna, direttore d'orchestra della Scala, il compito e il merito di essere il vero maestro di Giuseppe Verdi, il quale, terminati gli studi sotto di lui, se ne tornò a Busseto con la modesta qualifica di direttore della Società Filarmonica. Miglior compenso a tanta fatica doveva essere il matrimonio con Margherita Barezzi.

Timidità e fierezza, spontanea ricerca di quiete nella piccola vita provinciale e, insieme, desiderio di avventura e di lotta: sono questi gli estremi fra cui oscilla la vita del Verdi e, se ci pensate, sono gli stessi che limitano la sua musica. Dopo tre anni di esistenza paesana, Giuseppe è ancora a Milano e, a ventisei anni esordisce alla Scala con un'opera che comincia a fare impressione: *Oberto, conte di San Bonifacio*.

Sembrava che dovesse cominciare per lui una carriera sul tipo di quella dei suoi predecessori: la Direzione della Scala gli affidava infatti il libretto di un'altra opera ma, questa volta, di un'opera buffa, la tipica forma italiana. E Verdi è al lavoro, ancora fiducioso; il colpo di arresto doveva venirgli ora non da severi professori ma da un'epidemia di febbri maligne che, quasi contemporaneamente, gli portava via la giovane moglie e i due figli. Difficile scrivere in queste condizioni un'opera buffa; e *Un giorno di regno* fu quello che doveva inevitabilmente essere, un completo disastro.

Per un momento Verdi pensò di rinunziare definitivamente ai suoi sogni e parve rinunziarvi in realtà. Si ripiegò su di sè, si sprofondò in uno studio severo dei classici non abbastanza avvicinati durante i suoi studi irregolari. E quel periodo, che avrebbe probabilmente spento un animo meno ispirato, fu invece la sua salvezza. Molto si è detto della scarsa cultura musicale di Verdi; i Wagneriani in ispecie la gettavano innanzi come il principale capo di accusa. In realtà fra il '39 e il '42 Verdi raggiunse una maturazione culturale che lo pone tra i più preparati musicisti dell'epoca e ne fece il più intelligente-

mente colto fra gli italiani, e, quando nel '42 presenta alla Scala il *Nabucco* appare già in lui una ben altra sicurezza. Seguivano, l'anno dopo, i *Lombardi alla prima crociata* e da questo momento l'ascesa è continua.

Con i *Lombardi*, Verdi si affermava non solo grande compositore ma, specialmente, compositore italiano. La sua opera entrava già in quello che si chiama il quadro storico, e, quando questo avviene per l'opera di un artista, non c'è via di mezzo: o siamo dinanzi a un genio o a una grande montatura. Ma le montature non durano mai più di un anno o due.

Wagner interpretava scientemente lo spirito tedesco riesumandone le origini mitiche, ricercandone le trame sotterranee, traducendone in note le ideologie: un compito così complesso avrebbe fatto saltare in aria chiunque non avesse profondamente incastrato in petto il chiodo della musica, e, se questo straordinario Tedesco c'è riuscito, non è riuscito a nascondere completamente la fatica che ha fatto. Verdi non musica idee, sembra che non abbia nemmeno idee che non siano musicali; prende a caso i suoi soggetti dal romanticismo francese e da quello tedesco, dalla storia italiana come da quella inglese, dalla biblica come dalla egizia; ma fra tanta confusione di eroi e di colori locali, tutto ciò che domina è inconfondibilmente italiano: la leggera e festosa gaiezza come la nostalgia appassionata, il fervore irruente come lo slancio amoroso, e, soprattutto, il senso rappresentativo che non distacca mai l'idea o il sentimento dall'immagine. Tutto ciò che ribolliva, in quegli anni, nel cuore degli Italiani, decisamente avviati a divenire nazione, e, insieme, tutto ciò che da secoli aveva formato e formava la loro natura, diveniva necessariamente onda musicale nella fantasia di Giuseppe Verdi e si traduceva nella più abbondante creazione di melodie che mai un musicista abbia dato.

Ma era solo una spontanea intuizione melodica? Nel 1871, quando in occasione dell'apertura del Canale di Suez, fu rappresentata al Cairo l'*Aida*, i Wagneriani ebbero un attimo di incertezza. Con quest'opera Verdi dimostrava infatti di potere con la stessa facilità distaccarsi dalla tradizione donizettiana e scrivere drammi musicali dove il movimento delle masse e dei motivi si intreccia con studiata complessità, senza tuttavia rinnegarsi, senza comporre alla Wagner, mantenendo anche nel rinnovamento tecnico la stessa genuina e popolare potenza. Ma il miracolo vero doveva avvenire più tardi, poco dopo quell'*Otello* che, apparendo, aveva interrotto un silenzio di sedici anni. E fu un'opera buffa, il *Falstaff*, colla quale il vecchio maestro (aveva 80 anni) si prendeva una meravigliosa rivincita sul tragico insuccesso di

Un giorno di regno. La produzione verdiana fino al *Falstaff* è canto di popolo, piena, a volta, di vigore plebeo; il *Falstaff* è musica di una nazione in cui l'impeto della rinascita è divenuto acutezza di civiltà. E trovava, il vecchio Verdi, ancora tanta vitalità in sè da poter seguire e interpretare in un'ultima fatica l'evoluzione del suo popolo e dargli, in un commovente ringiovanimento della propria arte, l'espressione della sua nuova giovinezza.

CAPITOLO CINQUANTANOVESIMO

GIOVANNI BRAHMS

L'amabile filosofo che pensava in termini di musica.

Tutti conoscono il celebre ritratto di Brahms, cinquantenne, al pianoforte. Niente fronzoli: gli abiti che indossa non lo autorizzerebbero a presentarsi ad un concorso d'eleganza, sebbene sia vissuto a Vienna, dove la media degli uomini è piuttosto meticolosa circa l'apparenza personale. Ma c'è un'indubbia nota di vigore nelle pieghe insaccate di quei suoi braconi e nel taglio sgraziato di quella sua giacca rozza. Probabilmente egli continuò tutta la vita a vestirsi ad Amburgo, sua città natale, perchè Brahms fu un uomo d'ordine, attaccato alle abitudini. Quel ritratto mi sembra dipingere l'uomo e la sua opera meglio di quanto potrebbero fare dieci volumi. Siede comodamente sullo sgabello, e fuma; si sente in pace col mondo perchè suona, e certamente suona musica sua; forse improvvisa soltanto, ma ciò non fa differenza, perchè qualunque musica procede necessariamente da un'improvvisazione, come tutti i dipinti procedono necessariamente da semplici abbozzi. L'unica cosa che manca è l'uditorio, ma non importa, perchè chi contempla il quadro è persuaso che qualunque cosa suonata da Brahms deve per forza essere roba buona, musica onesta, di sana fattura, di tecnica impeccabile, ricca di colore e di sprazzi arguti; e sente che è musica che sgorga dal suo suolo natìo e che fa parte di Brahms, come Brahms stesso è parte integrante di quel suolo. Attorno alla figura di quel barbuto Herr Professor aleggia effettivamente qualcosa di terreno, come aleggiava attorno a Montaigne, recluso nella sua torre tra i vigneti della Francia meridionale.

Ebbero parecchio in comune, il filosofo del Cinquecento e il compositore dell'Ottocento. Descrivevano entrambi le umili emozioni suscitate dai piccoli incidenti della vita quotidiana dei semplici mortali. Arti-

sti per grazia di Dio, non s'abbassarono mai al vernacolo della strada. Pur vicini di fatto al popolo che affolla i mercati, erano, spiritualmente, due aristocratici; la loro democrazia non era di quelle che livellano in basso, ma piuttosto di quelle che attirano in alto.

Oggi l'essere umano non mangia carne cruda, non lacera coi denti il pollastro vivo, come facevano i suoi antenati non molti anni addietro, ma si prepara il cibo con cura e con raffinatezza, così da renderlo appetitoso all'occhio prima che al palato. Ad un analogo trattamento Brahms sottoponeva i suoi motivi popolari, come Montaigne le idee che gli veniva fatto d'afferrare nelle trattorie di Bordeaux; e le loro manipolazioni si traducevano in una nobile contemplazione filosofica, totalmente priva d'argomentazione polemica.

Brahms poteva all'occasione rivelarsi molto sarcastico, ma riservava le acerbità della sua arguzia alla corrispondenza coi suoi amici. Non espettorava come Wagner le sue idee dal sommo dei tetti. All'età di ventisette anni si lasciò trascinare in una discussione musicale e indurre a firmare con vari altri musici d'avanguardia una lettera aperta, indirizzata al pubblico germanico, che protestava contro le perniciose influenze esercitate dai compositori di grido come Liszt.

E fu questo l'unico contributo che Brahms apportò alle polemiche del giorno, che erano infinitamente più amare delle odierne. Con dei critici velenosi come Edoardo Hanslick che si scagliavano contro tutto ciò che sapesse di novità, i giornali di musica di quel periodo costituivano un'arena in cui i giovani e geniali discepoli delle Muse venivano dati in pasto alle belve della critica. E Brahms, pur essendo uno dei pochi che trovarono indulgenza nel terribile Hanslick, non sfuggì tuttavia del tutto alla sorte comune. Lipsia fece l'orecchio sordo al suo *Concerto in re minore* per pianoforte, e il *Requiem* e altri canti non trovarono immediatamente favore nel pubblico: penetrarono gradatamente, perchè non contenevano nulla di brillante, di spettacolare; appartenevano a quel tipo d'arte onesta che penetra solo in virtù della propria forza di penetrazione.

Erano a Vienna, negli ultimi anni della vita di Brahms, altri tre compositori che come lui dovettero aspettare a lungo il riconoscimento dei loro meriti. Il primo, Ugo Wolf, compose tutta una serie di canzoni d'una bellezza rara, perchè nessuno, dopo Schubert, aveva saputo al pari di lui identificare così completamente la musica con le parole. Il secondo fu Antonio Bruckner, e il terzo fu Gustavo Mahler, il cui ricordo permane fra noi perchè diresse l'Orchestra Filarmonica di New York. I due ultimi ebbero la fortuna di vedere coi propri occhi le loro sinfonie figurare sui programmi delle società filarmoniche, ma tutt'e

tre dovettero aspettare con somma pazienza, come Brahms, il momento di essere riconosciuti.

Il solo svantaggio che Brahms derivò dal non aver potuto farsi valere mentre era ancora in buona età fu di ordine sentimentale. Desiderava prender moglie, ma non poteva, senza un impiego fisso; e quando finalmente riusciva a procurarsene uno con qualche garanzia di durata, l'oggetto del suo amore generalmente cambiava di parere e sposava un altro; disappunti che egli accettava con la sua solita filosofia. In fondo credo che preferisse la vita da scapolo; non era disturbato nel suo lavoro, e i diritti d'autore gli fornivano mezzi sufficienti a soddisfare le sue modeste esigenze. Non era avaro, ma conosceva il valore del denaro. Lo aveva imparato dalle vicende della vita di suo padre, umile suonatore di contrabbasso in un'orchestrina da caffè, che tuttavia a furia di lavorare si era guadagnato l'accesso in un'orchestra teatrale. L'esempio del padre lasciò la sua impronta su tutta la vita di Brahms. Prima di morire (morì nel 1897) aveva ricevuto tutti gli onori dovuti a un uomo che era stato universalmente riconosciuto come il più grande musico del suo tempo. Alla sua morte, tutte le navi del porto di Amburgo inalberarono la bandiera a mezz'asta.

Era in buoni rapporti con tutti i suoi colleghi, e in rapporti di sincera amicizia con la vedova di Schumann. Ma in confronto ai suoi colleghi visse una vita da recluso. Il pettegolezzo sociale gli ispirava un'insormontabile avversione. Si rendeva conto che per essere grandi compositori non bastava intendersi di musica, ma occorreva farsi una cultura generale, e a questo intento trascorreva molte ore del giorno al tavolino, dedicandole alla lettura. La sua musica è ancora fresca come nel giorno in cui fu scritta. Parlava una lingua che intendiamo ancora: la lingua dell'uomo onesto che ha qualche cosa da dire e sa dirla piacevolmente e con eloquenza.

CAPITOLO SESSANTESIMO

CLAUDIO DEBUSSY

Dallo studio del pittore, l'impressionismo trasloca in quello del compositore.

Abbiamo visto, in un altro capitolo, come fossero abbastanza numerosi, nell'ultimo quarto dell'Ottocento, i pittori che per affrancarsi dalle vecchie regole si convertivano all'impressionismo. Impressionismo è un po' la parola d'ordine della seconda metà dell'Ottocento nelle arti e nella musica, sebbene non si possa dire che le arti e la musica di questo periodo siano tutte nell'impressionismo. La pittura italiana, ad esempio, prima di aderirvi e di contribuirvi, cercò con molta foga di definire una direzione più sua e, se non vi riuscì, in pieno, è perchè ne trovò troppe. Le scuole meridionali, con la loro esuberante aggressione di colori e di luci, volevano cogliere dalla vita qualche cosa più di una impressione e, dalle *Tentazioni di S. Antonio* del napoletano Domenico Morelli al *Voto* dell'abruzzese Paolo Francesco Michetti, tentavano di raggiungerne il dramma e, magari, l'epopea. Pittura che, appunto per questo, sa di letteratura o, se volete, di cinematografo in grande stile (ho sempre pensato che questi pittori sarebbero stati oggi dei registi portentosi, capaci di insegnare molte cose ai nostri più grandi) ma pittura che si getta allo sbaraglio senza lesinare energie e giocando alla brava il tutto per il tutto. I Toscani erano ossessionati di spazio, sentivano la natura attraverso le distanze e si interessavano delle sue creature solo perchè tra l'una e l'altra potevano aprire vaporose lontananze di aria e di luce. Lo spazio era così sentito da loro che riuscì perfino a insinuarsi tra pennellata e pennellata scomponendo in piccole macchie la continuità del colore; ne vien fuori un insieme in cui il paesaggio sembra disgregarsi per occupare tutte le vastità che lo circondano, e in questa poetica assurdità vediamo galoppare i cavalleg-

geri di Giovanni Fattori. La scuola lombarda, invece, con a capo Tranquillo Cremona, cercava di far della lirica attraverso il colore così come i Meridionali cercavano far del teatro; e si addentrava nell'indagine dei più trepidi e sognanti climi spirituali.

Tutti questi indirizzi dovevano trovare nell'impressionismo un elemento conciliatore e comune.

Che cosa volessero in realtà gli impressionisti, forse non avrebbero saputo spiegare, perchè l'artista che sa di creare qualcosa di nuovo, in genere se ne contenta, e lascia che la posterità spieghi i suoi propositi. Era gente che viveva in un mondo nuovo e che quindi non trovava soddisfazioni nei vecchi metodi di espressione. Nella loro ricerca di un metodo che fosse più consono alle esigenze dei tempi nuovi, tentarono di riprodurre sulla tela l'« atmosfera di luce » che avviluppava gli oggetti che volevano dipingere. Non si contentavano di dipingere l'oggetto in sè e per sè. Volevano dipingerlo in quanto era parte dell'atmosfera che lo circondava.

Agli uomini della generazione precedente, avvezzi a pensare in termini più semplici, per i quali la luce era sempre stata la luce, e l'oscurità sempre l'oscurità, l'innovazione sembrò un'eresia. Dovevano passare due o tre decenni prima che il mondo imparasse a vedere le cose come Monet e Renoir e Sisley e Morisot e Manet erano stati capaci di vederle. Sempre la stessa storia, che si ripete in quasi tutti i capitoli di questo libro. Il vero artista, come il vero filosofo, è un pioniere. Esce dal sentiero battuto, e, mentre cerca la strada nuova, scompare dalla vista, spesso per molti anni, e talora non se ne sente più parlare. È stato inghiottito dalla desolazione, o ha perso la vita nel tentativo di scalare delle vette irraggiungibili. Alcune volte se ne ritrovano l'ossa sotto la forma di dipinti che egli ha eseguito nella disperazione della solitudine; allora i venditori d'oggetti d'arte si gettano sulle spoglie con tutto il furore dei mastini su un osso, e il vincitore vende il bottino con lauto profitto ad un museo o a qualche collezionista privato.

Orbene, mentre i giovani pittori venivano tentando ogni sorta di esperienze impressionistiche, qualcosa di simile stava accadendo anche in quelle altre soffitte in cui i giovani compositori venivano elaborando ciò che essi chiamavano la musica del futuro. Basta confrontarne le date di nascita per capire che appartenevano tutti alla stessa scuola; Wolf nel '60; Mahler nel '60 anche lui; Debussy nel '62; Riccardo Strauss nel '64; Busoni nel '66; Pfitzner nel 69; Reger nel '73; Schönberg nel '74. E tutti cominciarono ad esprimersi nell'ultimo ventennio del secolo, e nella loro musica scoprirono un suono nuovo, un suono che rievoca l'impressionismo del pittore. Come quest'ultimo

la sola dicitura che sembra contenere un po' di senso, così il compositore cominciò a far uso di nuovi effetti tonici, che prima d'allora erano assolutamente proibiti, perchè ritenuti offensivi all'orecchio di un pubblico che si ostinava a dire che l'armonia doveva essere « un aggregato di suoni piacevoli ».

aveva trovato tutta una nuova gamma di « note di colore », per usare

A dire il vero questa definizione era stata già in parte superata durante la profonda evoluzione subita dalla musica tra la prima e la seconda metà del secolo attraverso l'opera italiana e tedesca. Le innovazioni wagneriane, ispirate da una concezione storico-filosofica dell'arte e della vita, si risolvevano poi, considerate da un punto di vista puramente musicale, in un nuovo uso di effetti tonici. E a questi effetti erano giunti più direttamente, negli ultimi decenni del secolo, gli operisti italiani; così Arrigo Boito che, grande ammiratore di Wagner ma tipicamente italiano, riprendeva quanto nel maestro tedesco costituiva un rinnovamento musicale indipendentemente dalle ideologie di altra natura; così lo stesso Verdi nel *Falstaff*. Ma gli Italiani, in musica come in pittura, tendevano a qualche cosa di più di questi effetti, che raggiungevano a tratti e di passaggio nella loro corsa verso altre mète più appassionanti. Era necessaria la levità buongustaia dello spirito francese per accettare che essi potessero costituire uno scopo.

Ma in che cosa consisteva musicalmente il fatto nuovo ?

Qui s'inciampa di nuovo in quella difficoltà che sorge tutte le volte che proviamo a descrivere con le parole un quadro o un pezzo di musica o una statua. Meglio confrontare gli originali : mettete sul fonografo il disco di uno dei *Concerti del Brandeburgo* di Bach, e poi il disco della *Cathédrale Engloutie* di Debussy : rileverete subito le differenze che ho inteso indicare. Io ero già al mondo quando le opere di Debussy suscitavano ancora le più rauche risate del pubblico; Debussy non se ne rammaricava troppo, viveva ritirato e lavorava.

Giovanissimo aveva vinto il Prix de Rome, e le composizioni che da Roma mandava in patria per dimostrare che non sprecava il suo tempo venivano dai suoi maestri conservatori considerate così inferiori che nessuno le giudicò mai degne di essere rappresentate. Fra queste, per citarne una, la musica che compose sul *Blessed Damozel* di Rossetti, che i Parigini sentirono solo una dozzina d'anni più tardi. Dopo Roma, Debussy andò in Russia, che negli ultimi quarant'anni del regime zarista era il porto di scampo di chiunque avesse qualcosa di nuovo da dire, purchè stesse alla larga dal campo politico ed economico.

Pelleas e Melisenda fu dato per la prima volta all'Opéra di Parigi

quando Debussy aveva quarant'anni. E fu considerato un avvenimento poco meno che rivoluzionario, perchè la vita musicale era ancora totalmente dominata dai Vincent d'Indy, dagli Chabrier, dai Gabriel Fauré, bravissimi compositori, e fortunatamente lontani dalle melliflue banalità di Gounod o di Massenet, gente che parlava un linguaggio che tutta Parigi capiva ed apprezzava. Parigi tollerava persino Paul Dukas, che alle volte sembrava parlare con la lingua tra mascella e gengiva, ma che sapeva divertire. Ma oltre ai tradizionalisti, militavano contro Debussy anche i giovani che, vedendo finalmente i conservatori perder terreno, superarono Debussy stesso in quella cacofonica specialità ch'essi orgogliosamente chiamavano « la vera musica nuova ». Come ogni vero artista, Debussy provava un profondo disgusto davanti al « disordine deliberato », e si ritirava sempre più dalla vita musicale del tempo. Morì durante la guerra mondiale. Gli fu risparmiato lo spettacolo di un declino al quale dedicherò due parole di conclusione.

CAPITOLO SESSANTUNESIMO

FINALE

Io non appartengo alla categoria di quelli che predicono la fine del mondo ogni volta che una data civiltà mostra segni di un decadimento. Credo invece fermamente nel progresso ineluttabile d'ogni evoluzione anche dove si manifestino sporadici indizi di regresso. Perchè l'evoluzione non va paragonata ad una scala a chiocciola per la quale l'umanità sale senza soste ad altezze sempre maggiori; è piuttosto simile al movimento delle onde del mare. L'onda sorge, acquista via via lume ed impeto, attinge il suo culmine ed esplode spumeggiando in una nube di sprazzi iridescenti. Allora cade, ma un'altra immediatamente si leva, e può raggiungere un'altezza anche più grande. Il processo si ripete *ad infinitum*. La civiltà è soggetta ad un'analoga alternativa di ascesa e di declino.

Quelli fra noi che hanno varcato la cinquantina hanno visto l'onda esplodere in magnifiche iridescenze prima della guerra mondiale. Ora assistiamo alla caduta dell'onda. Non v'è dubbio che assisteremo presto al sorgere della successiva.

L'arte è un barometro anche più attendibile della borsa dei mercati o dei dibattiti parlamentari. L'arte aveva già prima della guerra registrato la disintegrazione del vecchio, e tentato di riformare il codice del bene e del male. Alludo alla grande èra degli « ismi », di molti dei quali oggi ricordiamo puramente il nome, perchè abbiamo dimenticato l'emozione che suscitarono in noi al loro apparire. Nel penultimo decennio del secolo scorso l'Europa improvvisamente andò in sollucchero contemplando le stampe colorate prodotte cent'anni prima dal Giappone, e le proclamò degne di allinearsi tra i massimi lavori artistici d'ogni tempo. Nell'ultimo decennio, invece, portò alle stelle il neoimpressionismo di Cézanne e di Seurat, nonchè il sintetismo (checchè ciò volesse significare) di Gauguin. All'alba del Novecento il neoim-

pressionismo concepì il cubismo, che a sua volta concepì il suprematismo e il costruttivismo: nomi. Nomi per lo più inventati in qualche taverna parigina da genialoidi che senza perder d'occhio il loro terzo bicchierino d'assenzio guardavano allo snobismo d'un pubblico che non capiva niente ma che dava retta al « critico d'arte » e al « negoziante » i quali giuravano che in cinque anni il valore dei Picasso dei Zorach dei Russelo dei Severini dei Marcel Duchamps sarebbe decuplicato.

Poi furono scoperte la scultura negra primitiva e l'arte del Vicino Oriente ed altre assurdità: scoperte che ci diedero l'espressionismo, e l'espressionismo concepì il dadaismo e il dadaismo concepì il surrealismo, mentre il già vecchio cubismo concepiva il neoplasticismo e il purismo, e l'ancor più vecchio neoimpressionismo concepiva quel curioso stile noto sotto il nome di futurismo.

I più di noi ebbero soltanto una pallida idea di questi sviluppi che avevano luogo a Milano e a Parigi, prima, durante e dopo la guerra mondiale, quando gli studi di Montparnasse rigurgitavano di forestieri oziosi. Avendo perso ogni contatto con la realtà, costoro passavano da un « ismo » all'altro per finalmente sfociare nel campo di quella che è la più stramba di tutte le espressioni emotive e che fu battezzata l'arte non-obbiettiva: arte che nella sua smania rivoluzionaria esagerò a tal segno da comporre capolavori mediante le vecchie scatole di fiammiferi, le penne di gallina e la spazzatura dei saloni da barbieri.

Può darsi ch'io sia scandalosamente ingiusto nei riguardi di quest'ultimo sviluppo, e probabilmente mi vedrò bersagliare dalle proteste scritte dei difensori di queste forme d'arte totalmente astratte, i quali m'accuseranno di essere un vecchio bigotto pieno di pregiudizi, meritevole di venir rinchiuso in un museo coi suoi Whistler. Ma mi accuserebbero a torto. Io rispetto altamente quasi tutto quello che fu eseguito dagli impressionisti, non ho mai dubitato della loro sincerità, ho approvato incondizionatamente la loro aspirazione ad esprimere solo le emozioni che possono interessare i vivi. Cézanne sopra tutti, Seurat, Matisse, Picasso, Boccioni, Spadini, Derain, e tanti altri sono indubbiamente i precursori di un'epoca nuova. Se mi dite che non capite le loro opere, o che sareste capaci di dipingere come e non peggio di essi, replicherò invitandovi anzitutto a fare uno sforzo per capirli, perchè in generale si tratta di gente che realmente ha qualcosa da dire e che dovreste sentire, e poi cercando di persuadervi che vi illudete e che probabilmente vi sbagliate di grosso.

Desidererei poter dire altrettanto nei riguardi degli sviluppi che negli ultimi quindici anni hanno determinato la comparsa dell'arte astratta e non-obbiettiva. Forse ho torto io, non bisogna mai essere

troppo sicuri di niente. Ma li considero eccessi, che appaiono sempre nei periodi di transizione, e dei quali il tempo farà forse giustizia. Tra mezzo secolo si saprà indubbiamente se i misteriosi prodotti di questi nostri inscrutabili contemporanei fossero pura perdita di tempo, o se invece io sia da paragonarsi a quei tali che spregiavano Bach perchè non ne capivano la musica. Certo è che in questo momento mi pare d'aver perso la bussola è non mi rendo pienamente conto se ci troviamo sull'onda che sale o su quella che scende.

L'essenziale ad ogni modo è di procedere, con l'occhio della mente fisso alla terra che vogliamo raggiungere, e sulla quale la gioia di vivere ci metta in grado di creare bellezza.

FINE

NOTA DELL' EDITORE

A questo punto termina, col finire del secolo XIX, ed escludendo dal panorama gli artisti viventi, la storia delle arti e della musica di Van Loon. Come il lettore ha già capito, quest'opera non ha tanto voluto dare notizie complete intorno a tutti i rappresentanti, sia pur principali, delle varie espressioni artistiche nelle varie nazioni, quanto seguire di epoca in epoca alcuni indirizzi fondamentali, alcuni motivi dominanti nella pittura, nella scultura, nell'architettura e nella musica, esemplificandoli attraverso figure particolarmente significative.

È necessario riconoscere questa formula perchè, altrimenti, sarebbe molto facile rimproverare all'autore lacune, spesso importanti, per quel che riguarda la storia delle arti e della musica sia in Italia sia nelle altre nazioni. Troppo poco spazio, ad esempio, Van Loon dedica alla scultura di Roma antica e all'arte del Medioevo italiano: mentre, fra i pittori del Quattro e del Cinquecento, non nomina artisti pur di primo piano e ben presenti nel riconoscimento dell'indiscutibile dominio dell'arte italiana in quelle epoche, come Piero della Francesca, il Correggio, Tintoretto, Paolo Veronese. Anche per il Seicento e Settecento mancano alcuni nomi dei più illustri, di risonanza europea: Caravaggio, Borromini, Tiepolo, Guardi. Osservazioni analoghe potrebbero farsi anche per i capitoli dedicati all'Ottocento; e tralasciamo altri esempi, chè non intendiamo certo qui colmare le lacune dell'opera. Resta però da aggiungere che, anche a proposito di talune valutazioni di ordine generale, riuscirà difficile ad un lettore italiano di oggi trovarsi d'accordo con Van Loon, e condividere, fra l'altro, le sue idee sull'influsso predominante delle vicende economiche o dei fattori puramente tecnici nello svolgimento della storia dell'arte.

Ma non bisogna pretendere da uno scrittore più o altro di quello che è stato sua intenzione dare. Questo singolare panorama delle arti nel mondo è una sintesi di quel movimento ondulare che, secondo Van

Loon, e non secondo lui solo, costituisce il ritmo della genialità umana di epoca in epoca; ci limitiamo a constatare che, nella visione di uno scrittore americano, e in un libro parziale come non può non essere una visione sintetica e personale di materia tanto vasta, l'Italia contribuisce più di ogni altro paese allo svolgersi di questa storia.

INDICE DEI NOMI CITATI

C

CARO LETTORE

Cerco di pubblicare i libri che Lei desidera. Se c'è qualche libro o manoscrltto antico o moderno, italiano o straniero che vorrebbe veder stampato o ristampato perchè bello e fecondo, nelle mie edizioni, vuole indicarmelo?
La collaborazlone degli amici lettori mi è molto gradita e sarò ben lieto di mandarLe in omaggio un esemplare del libro pubblicato per suo suggerimento.
A tergo troverà alcune domande alle quali La prego di rispondere per consentirci di conoscere i Suoi gusti, iscriverLa nei nostri schedari, mandarLe segnalazioni regolari delle novità librarie e, insomma, considerarLa tra gli Amici della Casa Bompiani.
Non presti questo libro a nessuno: se Le è piaciuto, ripagherebbe male l'autore; se non Le è piaciuto, servirebbe male un amico.

Grazie.

VALENTINO BOMPIANI

P. S. - Gli amici di Bompiani si abbonano a "PESCI ROSSI".

ALL'EDITORE

VALENTINO BOMPIANI

CORSO DI PORTA NUOVA, 18

MILANO

ALL'EDITORE VALENTINO BOMPIANI

La prego di volermi tenere informata sulla produzione della Sua Casa, considerandomi fra gli

AMICI DELLA CASA BOMPIANI

Ho tolto questa cartolina dal libro: ______

Le dò il nome e il recapito di alcuni miei Amici che si interessano alle sue edizioni: ______

______

______

Le suggerisco di pubblicare il seguente libro: ______

______

di ______

perchè ______

______

Se pubblica il libro che Le suggerisco, me ne mandi gratuitamente una copia.

Voglia per favore spedirmi: ☐ il Suo catalogo (L. 50) ☐ l'opuscolo dell'Enciclopedia pratica (L. 50) ☐ l'opuscolo del Dizionario Letterario (L. 50) ☐ un saggio della rivista PESCI ROSSI. ☐ Mi consideri abbonato a PESCI ROSSI, inviandomi i numeri arretrati gravati dell'assegno per l'abbonamento dell'intero anno (L. 1000).

(Segnare con una crocetta la casa desiderata)

DATA ______

NOME ______

RECAPITO ______

(NOME E RECAPITO IN STAMPATELLO PER PIACERE)

FINITO DI STAMPARE
IL 6 OTTOBRE 1949
PER CONTO DELLA CASA EDITRICE
VALENTINO BOMPIANI
PRESSO LA CROMOTIPIA E. SORMANI
MILANO - VIA VALPARAISO, 3